

Magyar szürrealista Wunderkammerek

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

12 Gaston BACHELARD: *A nem filozófiája* [1940]. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1997.

13 Vö. Gavin PARKINSON: *Surrealism, Art, and Modern Science*. New Haven, Yale University Press, 2008.

14 André BRETON: *Nadja*. Paris, Gallimard, 1928. 169.

15 Sigmund FREUD: Pszichoanalitikus megjegyzések egy önéletrajzilag leírt paranoia-esethez (Dementia paranoides). Az úgynevezett „Schreber-eset”. In: *A Patkányember. Klinikai esettanulmányok I*. Budapest, Cserépfalvi Kiadó, 1993. 277–340.



2. André Breton Rue de Fontaine-en lévő lakásának egy részlete
Fotó © www.cabinetmagazine.org

excellence irracionális érzelmet, a szerelmet és az életfilozófiákban, valamint a pszichoanalízisben is kulcs szerepet játszó erotikát. Az őrült szerelem és a vágy regényes esztétikájában Breton egyúttal a szépséget is újradefiniálja. Közismert meghatározása szerint a szépség immáron legyen görcsös, azaz konvulzív, félelmetes és idegen, fenséges és sokkoló, mint egy idegroham. Az idegen és szokatlan, felkavaró szépségen belül Breton – a hagyományos esztétikai kategóriákat negligáló – szokatlan tipológiát is felállított: a *beauté convulsive* lehet *erotique-voilée, explosante-fixe* és *magique-circostancielle* is.¹⁶ A lefátyolozott-erotikus, a rögzített-robbanó és a körülményes-mágikus titokzatos és hegeli ihletésű dialektikus ellentétpárjait az *Őrült szerelem* Man Ray és Brassai fotóival illusztrálta. Amíg a mágikust egy legendás, csizmás kanál képviselte, amelyet Breton egy bolhapiacra talált, a rögzített-robbanót pedig egy repkényvel benőtt, elhagyatott mozdony, addig az erotikusért nemcsak a táncoló Meret Oppenheimről készült fotó (Man Ray) állt jót, hanem kristályok (Brassai), kőzetek és korallok képei is, amelyek összecsengenek Kállai Ernő életfilozófiai indíttatású, vitalista, magyarszürrealizmus-értelmezésével is.¹⁷ A kristályok és a korallok struktúrái ugyanis gyönyörűen kötik össze az organikus, az inorganikus és a humanoid, mesterséges valóságok birodalmait. Nemcsak a *Nadjában* és az *Őrült*

*szerelme*nben, de Breton gyűjteményében is – a fiktív és alternatív valóságok bizonyítékaként – zoológiai, entomológiai, paleontológiai, ásványtani, etnográfiai és antropológiai tárgyak, „dokumentumok” álltak jót az irracionális, illetve nem racionális, nem modern kultúrák szellemiségéért.

Ez a másfajta, egyszerre felkavaró és elgondolkodtató, a határokat áthágó szépségideál hatja át az egyik legfontosabb magyar szürrealista, az 1930 és 1934 között Párizsban élő, és ott az etnológiai múzeumokat (Musée d'ethnographie du Trocadero, Musée Guimet) látogató Vajda Lajos esztétikáját is. Ez az esztétika először a párizsi fotómontázsokban tárgyiasult, majd Vajda bekapcsolódott Korniss néprajzi ihletésű szentendrei motívumgyűjtésébe, melynek során az ősi szimbólumokat, a klasszikus és primitív kultúrákat idéző díszítőmotívumokat, építészeti elemeket keresték és rajzolták le. A néprajzi jellegű gyűjtés kiindulópontja Korniss Bartók- és Fülep-élménye volt, a magyar kultúra és művészet archaikusságának és folyamatosságának gondolatával.¹⁸ Erre épült rá Vajda Szabó Lajos által inspirált (nyugati) kultúrakritikája és a nem európai kultúrák iránti etnológiai érdeklődése, amelynek eredményeként a szentendrei motívumokat egyre inkább áthatották és átformálták a nem klasszikus kultúrák, a bizánci és orosz ikonok, az ősi jellepek, a törzsi maszkok, amelyeken keresztül a szellemi új dimenziói épültek be a rajzokba. Az elvont és ősi szimbólumok ugyanis kaput nyithattak a lélek, a *Seele* számára, amelyen keresztül a transzcendens és a spirituális is intenzíven megjelenhetett a valóság leírásában és leképezésében. A transzparens montázs ráadásul nemcsak szürreális és szürracionális lett a kultúra fogalmának relativizálásával, hanem tradicionális is a motívumok és a kultúrák folytonosságának, egymásra és egymásba épülésének vizualizálásával.

Vajda és Szabó Lajos antikarteziánus és holisztikus világképe inspirálóan hatott Bálint Endrére is, aki az egyik legismertebb magyar szürrealista képzőművész lett a második világháború után. Ráadásul kapcsolatban állt a Mérei Ferenc körül kialakult sajátos, kultúrakritikus társasággal, a Törzssel is, amelynek neve nyilvánvalóan utalt a primitív, nem nyugati gondolkodásra és hitvilágra is.¹⁹ Szabó és Mérei holisztikus esztétikája

16 André BRETON: *L'Amour fou*. Paris, Gallimard, 1937.

17 KÁLLAI 1947 (ld. 9. j.).

18 Vö. HEGYI Lóránd: Korniss Dezső és a művészetek folytonosságának koncepciója. Archaikus motívumok a kornissi képstruktúrában. In: *Csak tiszta forrásból. Hagyomány és absztrakció Korniss*

Dezső művészetében. Szerk. KOLOZSVÁRV Marianne. Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2018. 8–19.

19 Vö. K. HORVÁTH Zsolt: Szexuál-lélektani szubkultúra Budapesten. Szempontok a Törzs keletkezéséhez és politikai szocializációjához. In: *Mérei Élet-Mű. Tanulmányok*. Szerk. BORGOS Anna–ERŐS Ferenc–LITVÁN György. Budapest, Új Mandátum Kiadó, 2006. 37–53.



3. Bálint Endre a szentendrei műtermében
Fotó © Makky György

jól megágyazott Bálint individuális szürrealizmusélményének is, ami akkor realizálódott, amikor Marcel Jean közvetítésével személyesen is megismerhette Bretont. Erről egy 1947-es levélben is beszámolt: „Breton lakása olyan, hogy mindazt, ami klasszikussá vált a szürrealizmusban, magában rejti, ismert képek, konstrukciók, Miró, Brummer, Ernst, Chirico képek (Picassók is) és szobrok és – egy olyan gyűjtemény barlanglakó időkből, mexikói és eszkimó, néger és minden fene együtt – amitől elámul az ember. Totemek, tabuk, megkövesedett ízék, megízésedett kövek, szóval egy tökéletes múzeum a javából, óriási üveg búra – embermagasságú – alatt kitömött kolibriak százaival, és könyvek-könyvek, iratok, és mind között valahol ő maga is.”²⁰

Breton gyűjteményében (2. kép) tehát szorosan egymás mellé kerültek a halott bogarak és lepkék, a kitömött kolibriak, a fosszilis csigák és kagylók, az ásványi kristályok, a totemisztikus tárgyak és a fetiszizált apró díszes eszközök a párizsi bolhapiacokról, amelyek totemekre emlékeztetnek, vagyis a klasszikus, nyugati kapitalista kultúrát összekapcsolják az ősi, nem euró-

pai, afrikai, dél-amerikai és óceániai kultúrákkal. Ebbe a holisztikus és spirituális struktúrába illeszkedtek be az avantgárd műtárgyak is. Mindenekelőtt közvetlenül Breton és fotelje mögött, fejmagasságban Giacometti világhíres szobra, az erotikus és kozmikus dimenziókat kombináló *Felfüggesztett labda* (1930), valamint egy másik, szintén hibrid jellegű mű, ami nem annyira a primitív és a szimbolikus, hanem inkább a tudományos és az allegorikus „nyugati” kultúra szellemiségét képviselte: Francis Picabia 1919-es *Kettős világa* az L.H.O.O.Q. felirattal, amely éppúgy emlékeztet dadaista képversre, mint természettudományos diagramra. Duchamp és Picabia közismert szójátéka ráadásul egyrészt egy erotikus, sőt pornográf nő képét idézi fel, aki ott lenn, a lába között izzik, másrészt viszont a francia akcentussal kiejtett „nézz oda” is megszólal a céges és intézményes allúziókat (betűszó) is keltő rövidítésben. A spirituális kontextusban is könnyen dekódolható *Kettős világ* mellett helyezkedett el a gyűjtemény legnagyobb darabja, egy hatalmas, 1927-es *Miró-Fej*, amely olyan, mintha egy mosolygó úrlényt ábrázolna félig-meddig

²⁰ Bálint Endre levele Pán Imréhez, 1947. június 3. Közli: György Péter–PATAKI Gábor: *Az Európai Iskola és az elvont művészek csoportja*.

Budapest, Corvina Kiadó, 1990. 133.



4. Bálint Endre szentendrei műtermének részlete
Fotó © Makky György

a húsvét-szigeti szobrászok, illetve a szecessziós karikatúristák stílusában.

Bálint Endre Breton-élménye talán saját „világának”, párizsi és Budafoki úti műtermének kialakítására is hathatott, habár az ő tereiben az álmok és az alternatív valóságok fétisei leginkább egy hétköznapi, sőt giccses populáris kultúrából emelkedtek ki, ami egy Bretonénál erősebb ironia szervezőelvét is feltételezi (3. kép). Bálint motívumai között ugyanis a magyar, illetve a magyaros kultúra képei domináltak: miskakancsó, bádoglovacska cégér (Kis János szíjgyártómester logója), szekérkerék, harsonás angyal, szentendrei ablakrács és népmesébe illő szarvas ördög. Ezeket a motívumokon keresztül a magyar nemzeti folklór olyan szegmense tárul fel, ami a lovas nemzetsz, a huszár kultusz, a kuruc mitológia és a betyár romantika irányába mutat. Mindezt azonban sűrűn átszövi a fekete humor, az európai mágia, illetve a szurreális álomesztétika is, amelyben helyet kap egy furcsa totemisztikus elem, Bálint rénszarvas mintás, skandináv típusú, kötött sapkája is, amely párizsi és budafoki műtermében is fel volt szögezve a falra. A beteges és fázós Bálint fekete humorának totemisztikus rénszarvasai így a betyárromantika ironikus fénytörésébe helyezik Bartók és Korniss elképzeléseit is a magyar népi kultúra archaikus mivoltáról.

Bálint Wunderkammerében (4. kép) persze jelen vannak globális motívumok is, mint a múmia, amely azonban egyúttal a népviseletbe bújt sváb asszonyok képét

is felidézte Bálintban. És persze a villás (ördögi) szentendrei ablakrács is értelmezhető misztikus, mágikus és animisztikus kontextusban, hiszen kétféle princípiumot, az egyenest, a geometriait, az inorganikust, illetve a görbét, a hullámzót, az organikust foglalja egyetlen keretbe, rácsba, mely rács ráadásul egy ablak rácsa, ami nemcsak a művészet, de a megismerés klasszikus és reneszánsz metaforája, illetve allegóriája is egyben. A szürrealista *objet trouvé* mintájára Bálintnál egy időben a talált tárgyak ráadásul nemcsak motívumként, hanem médiumként, az avantgárd modern művészet archaikus hordozóiként is jelen voltak (5. kép). A régi korhadat deszkák és gerendák egyfajta kulturális transzparencia szellemében a modern festmények hordozói lettek, amit részben egy barcelonai élmény, a középkori katalán művészet freskószzerűen festett gerendái inspiráltak.

A bálinti világ szimbolikus motívumai először az ötvenes évek végén, Párizsban álltak össze egyszerre személyes és univerzális narratívákká a *Honvágyon* (1959) és az *Itt már jártam valahán* (1960), amikor is a szürrealista Wunderkammer talált tárgyakra festett verziói különféle mágikus motívumok segítségével meséltek el identitásformáló érzelmeket és személyes történeteket. A már Budapesten készült *Groteszk temetésen* (1963) – a közkegyelem és a magyar nyitás évében – Bálint sajátos, enigmatikus temetésén a zsidó sírkövek között felbukkant például egy múmiára emlékeztető sváb asszony, egy lófejes cégérből lett kentaur, egy szerb sapkás Miska és egy totemisztikus asszociációkat keltő fekete macska is. Bálint párizsi és pesti „meséi” egyúttal a Mérei Törzsére jellemző utalásos, szurreális, alternatív nyelvhasználat dokumentumai is.²¹ Vagyis a dada és a szürrealizmus szójátékainak és szellemiségének aktualizálásai egy paradox helyzetben, ahol az 1948-as kommunista hatalomátvétel után mégsem a baloldali és internacionális etika és esztétika vált uralkodóvá, és Bálintnak 1957-ben 1956-os forradalmi szerepvállalása miatt tanácsos volt el is hagynia az országot. 1948 és 1956 után a híres Oppozíció, többek között Szabó Lajos, Tábor Ádám, Justus Pál és Mérei Ferenc esztétikája és antropológiája is a föld alá, illetve az ország határain kívülre kényszerült, a szürrealizmus és a pszichoanalízis alternatív kultúrái pedig csak sajátos heterotópiákban, műtermekben és lakásokban maradhattak fenn. Bálint Endre világa, szellemi otthona ekként felfogható egy sajátosan költői, szimbolista verziójaként Kállai Ernő „új világképe”, ami azonban nem annyira a természet,

21 PERENYEI Monika: *Jó pásztor. Bálint Endre kései fotómontázsaihoz*. [2015]. <http://fotomuzeum.hu/media/>

tanulmányok/1399636606_Balint100_PerenyeiM_MFM.pdf (Letöltve: 2021. 12. 01.)

mint inkább a kultúra „rejtett arcát” kereste,²² amelyet Szabó és Vajda transzparens (kulturális) montázsának emlékezte inspirált a különféle kultúrák „formalista” hibridizálásának kiaknázásával.

Az 1948 után is sok gyűjtőt inspiráló, de gyűjteményt hátra nem hagyó, és a kommunista kulturális forradalom elől alkoholizmusba menekülő Kállai esztétikájának és antropológiájának gyökerei is a szürrealizmushoz, illetve a bauhaushoz vezetnek. Egészen konkrétan Max Ernst és Paul Klee alternatív természet-történeteihez, illetve Kandinszkij holisztikus (teozofikus) kozmológiájához, ami Vajda Lajosra is nagy hatást gyakorolt, hiszen a romantikus természetfilozófiai alapokra helyezett *Über das Geistige in der Kunst* (1912) az egyik kedvenc kötete volt.²³ Hasonlóan komoly hangnem és világnézet hatja át a szintén Goethe által inspirált Klee *Unendliche Naturgeschichte*-jét, vagyis az 1920-as évek művészetpedagógiai és művészetfilozófiai jegyzeteit, amely töredékes formájában is egy egészen komoly képzőművészeti traktátus. Vélhetően a német Naturphilosophie modern, bergsoniánus újra-elképzelése motiválhatta, hiszen Klee az univerzum tér- és formabeli végtelenségét vizsgálta, amelynek megismeréséhez és felfedezéséhez elengedhetetlen az intuíció. Max Ernst Pliniusra (*Naturalis Historiae*, 77) visszautaló *Histoire naturelle*-je (1926) viszont már a német romantikus, vitalista természetfilozófia kifejezetten modern, de nem pozitivistá, hanem éppen ellenkezőleg, szürrealis és ironikus verziója, amely a véletlenre és az álomszerűen szabad asszociációkra épített.²⁴ Ironikus, mert Ernst a frottage szürrealistának minősített technikájával hozott létre valódi természeti formákra (növényekre és állatokra) emlékeztető struktúrákat, amelyek azonban az általa lemásolt, átszírozott, kopírozott felületekből és struktúrákból álltak össze. Ernst természet-története így egy kifejezetten szubjektív, imaginárius, nem anynyira leképezett és visszatükrözött, mint inkább kreált természet lett, amelynek humora vélhetően az Ernstet igen nagyra tartó Bálint Endrére is hatott, aki maga is elég nagy szerepet szánt a humornak, sőt a fekete humornak a saját univerzumában.



5. Bálint Endre szentendrei műtermének részlete
Közölve in: ROMÁN József: *Bálint Endre*. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1980.

Breton holisztikus és spirituális művészi világképe az említettek közül leginkább a „dadaista” Ernsthez, illetve mentorához, a „kubista” Apollinaire-hez állhatott közel, akinek lakását a benne lévő furcsa és különleges tárgyakkal, többek között afrikai és óceániai fétiszekkel, nagy csodálattal írta le.²⁵ Apollinaire-nél pedig a századelő párizsi afrikanizmusa tárgyiasult, melynek jól ismert példája Pablo Picasso esete az afrikai plasztikával, ami egy alternatív antropológia lehetőségét villantotta fel számára.²⁶ Breton azonban – Foucault szerint – min-

22 Vö. KÁLLAI 1947 (*Id. 9. j.*). Az új természet-tudományos és szellem-tudományos világkép művészi verzióit bemutató kiállítás ötlete már az 1920-as években, a weimari bauhausban megfogant Kállaiiban. Az 1931-es *Kunst und Wirklichkeit* kiállítás alcíme a tervezet szerint a *Die Neue Weltbild der Künste* lett volna. Ez egyrészt a Moholy-Nagy-féle *New Vision*-höz kapcsolódik, másrészt viszont van egy archaikusabb és irracionálisabb eszmeisége is, ami a szürrealistákon, mindenekelőtt Bretonon és Ernstén keresztül a reneszánsz Wunderkammerekig vezethető vissza. Lásd ENDT-JONES 2013 (*Id. 10. j.*); ROBERTS 2016 (*Id. 10. j.*).

23 Vajda Lajos Vajda Júliának írott levelezőlapját idézi: MÁNDY Stefánia: *Vajda*. Budapest, Corvina Kiadó, 1983. 197.

24 Vö. Max ERNST: *Au-delà de la peinture. Cahiers d'art*, 11. 1936. no. 6–7. o. n.

25 André BRETON: *Entretiens radiophoniques* [1952]. Idézi: R.-C. GIRAUD: André Breton, collectionneur. *Jardin des arts*, 6. 1960. no. 5. 33.

26 1903-ban jelent meg Emile Durkheim és Marcel Mauss híres tanulmánya az animizmusról és a totemizmusról, amelyben már nem primitív vallásként, hanem egy alternatív kultúraként és ismeretelméletként értelmezték az afrikai hitvilágot. Vö. Emile



6. Gyarmathy Tihamér budapesti műtermének részlete
Fotó © Makky György

den iróniája ellenére is kicsit olyan volt, mint egy francia Goethe,²⁷ hiszen az orvostudománytól a pszichoanalízisen át a művészetelméletig, a racionalizmus és a pozitivizmus kritikájától az ezoterikus és a mágikus gondolkodás elemzéséig ívelt érdeklődési köre. Breton tehát nem annyira a bolondság és az esztelenség költője volt, hanem inkább a tudás és az ismeretelmélet irodalmára, a tudás és a tudomány alternatív formái, az örületet vizsgáló pszichoanalízis, illetve a „primitív”, törzsi és a hermetikus, mágikus gondolkodás foglalkoztatott. Egy olyan antitüdős, akit a gondolkodás és a tudomány merev kategóriáinak áthágása, átjárása, újraértelmezése tett boldoggá, aki a szokatlanban és a meglepőben, a furcsa és felkavaró összefüggésekben, az élő és az élettelen, az anyagi és a szellemi valóságok közötti korrespondanciákban lelte örömét.

A Breton által összegyűjtött tárgyak és képek azonban nem pusztán dokumentumok vagy illusztrációk, sokkal inkább mágikus jelenségek, amelyek éppen am-

bivalenciájukkal és polifóniájukkal haladják meg a hagyományos nyelvi, logikai és narratív kifejezés lehetőségeit, hogy valóban reprezentálják, újra életre keltsék, képviseljék a valóság komplexitását és örületét. Ezért lesz annak is különös és különleges jelentősége, hogy a barokk *Kunstkammer*hez hasonlóan Breton egymás mellé teszi lakásában és gyűjteményében a valódi és a teremtett természet tárgyait. Nem választja el egymástól mereven a természet, illetve a civilizált és a primitív ember „alkotásait”, amelyeket a historizmus és a pozitivizmus muzeológiája külön épületekbe helyezett.

Breton világgképének romantikus holizmusával könnyen párhuzamba állítható a Gyarmathy Tihamér világnézetére óriási hatást gyakorló Kállai Ernő új világgépe is az új fizika, az új biológia és az új lélektan szintézisével,²⁸ amelyben azonban jóval nagyobb szerepet kapott a kultúra csodáinál a természet csodája, ami éppúgy nem fér bele a racionális és mechanisztikus rendszerekbe, mint ahogy a modern művészet sem. Gyarmathy – az egyik legismertebb magyar „elvont” (szürrealista és absztrakt) művészként – ezen a modern természettudományos csapáson dolgozta ki saját világgképét a hagyományos karteziánus, euklideszi téren felülemelkedő „gondolati tér” festészetét, amelynek kozmológiáját egy sajátos *Wunderkammer*rel támogatta meg lakásában és műtermében (6. kép). Egy *Wunderkammer*rel, amely egyúttal az alternatív, avagy nem kommunista kultúra helye és menedéke is lett. Egy olyan műterem, ahová a fiatal művészek (többek között a Zuglói Kör tagjai) is rendszeresen ellátogattak, és ahol Gyarmathy vetített képes előadásokat tartott, bemutatta fotogramfilmeit, és mesélt a festményeiről, amelyek mindenféle tárgyak, ásványok, fossziliák és fotográfiai társaságában borították be a falakat. A festmények ekként a fotókhoz és a fotogramokhoz hasonlóan mintegy objektíven reprezentálták a valóság rejtett struktúráit, azokat a struktúrákat, amelyeket az emberi gondolkodás különféle tudományos elméletek és eszközök, fény-, röntgen- és elektronsugarak segítségével tár fel.

Gyarmathy az 1960-as évek Bretonjához hasonlóan egy nagy fal, egy mindent betöltő háttér, egy gyűjtemény előtt reprezentálja önmagát és világgképét az 1990-es években is (7. kép).²⁹ A fal nagy részét saját fest-

DURKHEIM–MARCEL MAUSS: Az osztályozás néhány elemi formája [1903]. In: Emile DURKHEIM: *A társadalmi tények magyarázatához*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1978. 253–334. Lásd még Yves-Alain Bois: Kahnweiler's Lesson. *Representations*, 18. 1987. 33–68.

27 Michel FOUCAULT: André Breton – A Literature of Knowledge [1966]. In: *Foucault Live*. Ed. by Sylvere LOTRINGER. New York, Semiotext(e), 1989. 11.

28 Lásd erről bővebben Oliver A. I. BOTAR: Defining Biocentrism. In: *Biocentrism and Modernism*. Ed. by Oliver A. I. BOTAR–Isabelle WÜNSCHE. New York, Routledge, 2011. 16–45. és HORNYIK SÁNDOR: *Avantgárd tudomány? A modern természettudomány recepciója Gyarmathy Tihamér, Csiky Tibor és Erdély Miklós munkásságában*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2008.

29 Várkonyi György Gyarmathyról szóló 1992-es könyvének címlapján a gyűjteménye közepén üldögélő festő látható, hasonlóan azokhoz



7. Gyarmathy Tihamér a budapesti műtermében
Fotó © Makky György

ményei töltik ki, a gondolati tér leképezései a negyvenes évektől a nyolcvanas évekig, de a festmények között a Kunst- és Wunderkammerek jellegzetes elemei, az érdekes tárgyak és a különleges természeti formák is feltűnnek. Felismerhető a festmények között a még kifejezetten Klee és Miró vizuális kultúráját idéző 1949-es *Mágikus kezek*, amelyen a mágikus (emberi) kéz egyúttal organikus létezőkre, baktériumokra és mélytengeri lényekre is emlékeztet. A kéz közvetlen közelében a kreativitás és az emberi tudás egy másik – nem annyira mágikus, mint inkább természettudományos – szimbóluma, egy geometrikus asszociációkat keltő kozmikus rácsszerkezet is felbukkan a hetvenes évekből. Alatta viszont egy ágakból és gyökerekből összeállított totemisztikus asszamlblázs is feltűnik, az alatt egy spirituális hatású diptichon jelenik meg az ötvenes évekből,

a híres fotókhöz, amelyeken André Breton reprezentálta magát az 1960-as években gyűjteménye centrumában. A kismonográfiában később is újra és újra felbukkannak a gyűjtemény egyes részletei



8. Gyarmathy Tihamér budapesti műtermének részlete
Fotó © Makky György

amely modern allúziókat keltő alumíniumhordozóra készült. A diptichon egyik darabja a galaxisokat és az ammoniteszeket is felidéző spirális rács, a másik pedig az elektronmikroszkóp képeire és a műszaki rajzokra is emlékeztető horizontális-vertikális rácsszerkezet, amely apró, atomisztikus ecsetvonásokból áll össze.

A Wunderkammer műterem fotóján az alkotó, Gyarmathy feje mellett egy emberi koponya is látható, amelynek szemüregében egy üldögélő pásztor apró szobra helyezkedik el (8. kép). A koponya mellett a vanitatum vanitas toposzát idéző homokóra, valamint egy fosszilis kagyló és egy korall is felfedezhető. A fal egy másik pontján viszont az afrikai út emlékei, maszkok és totemisztikus szobrok, amelyek között egy-egy délkelet-ázsiai Buddha is felbukkan. A szobrok fölött azonban a szocialista kultúra emlékei is láthatók, a közösséget és a közösségi identitást szervező, kitüntetésekre is emlékeztető fémkitűzők és -jelvények, amelyek fölött megint csak egy totemisztikus és sámánisztikus asszociációkat keltő agyar lóg a falon nyakláncra fűzve. A Kunstkammer egy másik pontján ráadásul a magyar népi vallásosság és a paraszti kultúra emlékei is halmozódnak, míg egy harmadik ponton fosszíliaiból és apró,

Gyarmathy világképének illusztrációjaként. Lásd VÁRKONVI György: *Gyarmathy*. Pécs, Jelenkor, 1992.

totemisztikus maszkokból összeállított agyagplaketek láthatók egy barokk puttó társaságában. Sőt nem messze a puttótól felbukkan egy antropomorf mandragóragyökér is, ami Bretonnál is az emberi és a nem emberi világ mágikus hibriditását képviselte.

A gondolati tér és a három világ Gyarmathy-féle intellektuális konstrukciója (Robert Fludd mikro- és makrokozmoszának továbbgondolása)³⁰ sokat köszönhet az alkimisták reneszánsz analogikus világvilágképének is. Annak a világvilágképnek, amelynek központi eleme Foucault szerint a metafora és a hasonlat, avagy a világot egységre fonó titokzatos hasonlóság volt.³¹ Fludd a mikro- és a makrokozmosz analógiáját orvosi és kozmológiai kontextusban képzelte el. Vagyis ahogy a kozmoszt a Nap irányítja és a Nap sugarai „mozgatják”, úgy az emberi testet a szív által mozgatott vér működteti. Ez a fajta holisztikus értelmezés a kozmosz és az emberi test hermetikus összefüggéseire is egy kvázi naturális magyarázatot kínált. Ugyanez a holisztikus, de egyben naturalista világvilágkép hatotta át az alkimia idején népszerűvé váló Kunstkammerek és Wunderkammerek felépítését is, ami nemcsak az isteni teremtőerő gazdagságát szemléltette, hanem annak egységes és strukturálisan (nemcsak térben, de időben) összefüggő jellegét is.³² A különféle eredetű formák és struktúrák mögötti romantikus összefüggések kutatása nemcsak Kállai és Gyarmathy, hanem már Goethe, Darwin és Ernst Haeckel evolucionista „strukturális” majd később Karl Blossfeldt holisztikus avantgárd formalizmusát is meghatározta, aki növények fotografikus nagyításában fedezte fel a művészet alapvető formakincsét.³³ A századvég egyik tipikus alakjának, a Blossfeldtet is inspiráló Ernst Haeckelnek a monizmus ráadásul egyfajta természettudományos panteizmus volt, ahol egy biológiai és kozmológiai eredetű entelekhia működteti az univerzumot, ami bizonyos értelemben lélekkel (*Seele*) ruházza fel a szervetlen, kristályos anyagot és a szerves, de nem intelligens élőlényeket is, ami Goethén és Schelling világlélek-fogalmán keresztül Spinoza panteizmusára és pánpszichizmusára mutat vissza.

Gyarmathy pedig Kandinszkij, Klee és Max Bill nyomdokain kedvelhette meg a geometriai formákra épülő, moduláris kompozíciókat. Rácsszerkezeteiben azonban a parabola és a hiperbola is megjelent, illetve hullámzó struktúrák is, amelyek egyértelműen összekapcsolhatók a valóság kvantumfizikai értelmezésével, a hullám-részecske dualizmussal, illetve a komplementaritás elvével, amely szerint az anyag egyaránt leírható hullámként és részecskeként is. Ez a fajta kozmológiai érdeklődés inspirálhatta részben Gyarmathy fotogramkísérleteit is, amelyek során gyakran nagyítást is alkalmazott, és természetesen (tollak, levelek) és mesterséges (szövetek, rácsok) anyagok összerendezésével és „megvilágításával” (illetve a nap fényének kontrollálásával) mutatott rá az univerzum rejtett szerkezeti hasonlóságaira. A hatvanas években aztán Gyarmathy a bioromantikus kozmológia, a hermetikus filozófia és a tudományos-technológiai forradalom intellektuális elemeiből hozta létre saját programját, amelyet a gondolati tér festészetének nevezett. Ez lett az a fikatív, festői tér, amelyben Gyarmathy a leginkább rá tudott mutatni a mikrokozmosz, a makrokozmosz és a hétköznapi világ, a földi középvilág egységére. Tézise szerint immáron „kiléptünk a középvilág teréből, a naprendszernek egy egysége vagyunk, és a bennünk lévő rend azonos a nagy összefüggések rendjével”.³⁴

Amíg Vajda és Bálint múzeumokban találkozott a nem európai kultúrákkal, addig Gyarmathy a hetvenes években személyesen is eljutott Afrikába,³⁵ ahol igen komoly koncentrációban szembesült a Picassót, Apollinaire-t, Klee-t és Breton-t is elbűvölő idegen spiritalitással, és maga is számos totemisztikus tárgyat és maszkot vásárolt. Vagyis egy spirituális kozmológia tárgyi emlékeivel töltötte fel az európai bioromantika budapesti Wunderkammerjét. Philippe Descola szerint a nyugat-afrikai kultúrára ráadásul nem is egyszerűen az animizmus, hanem az analogizmus jellemző, ami éppúgy rokona a kínai tradicionális (taoizmus, konfucianizmus) hiedelemvilágnak, mint a reneszánsz alkimista kozmológiának, illetve a dél-amerikai perspektivizmusnak is, ami lelket, intellektust és ágen-

30 Gyarmathy és Fludd világvilágképének kapcsolatáról először Várkonyi György írt: VÁRKONYI 1992 (ld. 29. j.) 8–10.

31 Michel FOUCAULT: *A szavak és a dolgok. A humántudományok archeológiája* [1966]. Budapest, Osiris Kiadó, 2000.

32 Vö. HORST BREDEKAMP: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin, Wagenbach, 1993.

33 Ernst HAECKEL: *Világproblémák. Népszerű tanulmányok a monisztikus*

filozófiáról. Budapest, Vass, 1905; Ernst HAECKEL: *Kunstformen der Natur*. Leipzig, Bibliographisches Institut, 1899; Kurt BLOSSFELDT: *Urformen der Kunst*. Berlin, Ernst Wasmuth, 1928.

34 GYARMATHY Tihamér: *Összefoglalás a ma művészetéről* [1969]. Kézirat, Gyarmathy Tihamér hagyatéka, Budapest.

35 Gyarmathy 1973-ban két hónapot töltött Közép- és Nyugat-Afrikában, Burundi fővárosában, Bujumbarában kiállítás is rendeztek a műveiből.

ciát tulajdonít a nem emberi, szerves és szervetlen világ entitásainak, sőt jelenségeinek (szél, eső) is.³⁶ Az animizmus és az analogizmus bizonyos értelemben a vitalizmus és a monizmus nem európai verziói, illetve ha a történetiséget is szem előtt tartjuk, akkor a helyzet tulajdonképpen fordítva van, hiszen még a reneszánsz alkimisták is olyan hermetikus szövegeket használtak, amelyeket részben arab és távol-keleti kozmológiák inspiráltak. Innen nézve Gyarmathy esetében is a spirituális Oppozíció, Szabó, Tábor, Vajda és a „primitív” (nem európai és nem naturalista) társadalmak kozmológiája köszön vissza, amely Kállain keresztül beépül egy Goetheig (sőt Robert Fluddig és Paracelsusig) visszamutató holisztikus és analogisztikus európai hagyományba is. Talán az afrikai út is hozzájárult ahhoz, hogy Gyarmathynál az archaikus magyar kontextus nem olyan erős, mint Bálint vagy Korniss „népművészeti” formalizmusa esetében, hanem inkább a romantikus természetfilozófia holizmusa

hatja át műtermét és képzeletének otthonát. A kozmikus távlatok ráadásul Gyarmathy számára nemcsak a képzőművészet ismeretelméleti és szociokulturális legitimációját szolgálták a tudományos és technikai forradalom idején,³⁷ hanem egyúttal egy apolitikus menedéket is képeztek a szocializmus túlságosan is átpolitizált világában, amelynek giccses kultúrájára sem reflektált olyan áthatóan, mint a szocialista és kommunista kultúrákkal sokkal erőteljesebben érintkező és konfrontálódó Bálint Endre. A szocialista realista kultúra alternatíváit kereső neoavantgárd generációk számára azonban Gyarmathy Wunderkammere ugyanolyan zarándokhelyé vált, mint a Vajda- és Bálint-műveket rejtő Rottenbiller utca 1., vagy Bálint Budafoki úti műterme, ahol a világot látott avantgárd művészek a szocialista „antropológia” uralmának idején a valóságnak egy egészen más – az álságos szocialista humanizmusnál és a vulgarizált materializmusnál jóval komplexebb – képét építették fel.

36 Vö. Philippe DESCOLA: *Beyond Nature and Culture*. Chicago, University of Chicago Press, 2005.

37 Lásd erről bővebben HORNYIK 2008 (ld. 28. j.).

Hungarian Surrealist Wunderkammers

In the 1960s, the studios of Tihamér Gyarmathy and Endre Bálint in Budapest functioned as a form of surrealist Wunderkammers, exposing the artists' unique worldviews to visitors and insiders alike. Evoking surrealist associations, but also reminiscent of Renaissance and Baroque repositories of knowledge, the studios represented an alternative vision of the world and reality, also serving as the intellectual home of the artists, surrounded by works, objects, concepts, principles, and knowledge, in which their minds and imaginations would find a true home. This particular true home, in a paranoid and schizophrenic world, in a time of doublespeak and state capitalism in communist guise, may (ironically) also recall the concept of the "imaginary dwelling", coined by the Hungarian psychiatrist Irén Jakab (and her circle), partly following in the footsteps of Hans Prinzhorn. Indeed, the perspective of the imaginary dwelling also implies the possibility of establishing an alternative worldview, where the visually created world, the mapped and personalised reality, is the home of the "dissident" soul, an observation and psychological interpretation that had already attracted the attention of Paul Klee, Max Ernst, and André Breton, the latter of whom perhaps also considered his own collection as a kind of imaginary dwelling. The objects and images collected by Breton were not only objects of value, but also magical phenomena, which, precisely because of their ambivalence and polyphony, transcended the possibilities of traditional linguistic and logical expression to truly represent and re-enact the complexity and madness of reality. It is thus of particular significance that, as in the case of the

Baroque *Kunstkammer*, Breton juxtaposed in his apartment and collection the "objects" of nature and culture, of real and created nature, of palaeontology, mineralogy, anthropology, ethnography, and art history.

Endre Bálint was much taken with Breton's apartment, and the experience may have influenced the design of his own "home", meaning his studios in Paris and Budapest, although in his spaces the fetishes of dreams and alternative realities emerged from an ordinary, even kitschy popular culture. Indeed, Bálint's motifs were dominated by images of Hungarian and Hungarian-styled culture: the Miska jug, the tin horse sign, the wagon wheel, the trumpeting angel, the window grille from Szentendre, and the horned devil of folk-tale fame. These motifs reveal a segment of Hungarian national folklore that points towards the nation of the horseman, the Hussar cult, Kuruc mythology and Betyar romanticism, while also being densely interwoven with black humour, folk magic and surreal dream aesthetics. The romantic holism of Breton's worldview can also be compared with the new vision of Ernő Kállai, who exerted a huge influence on Tihamér Gyarmathy's concept of the world, with the synthesis of new physics, new biology, and new psychology. Gyarmathy developed "thought space" painting, his own worldview on the scourge of Kállai's modern natural science, transcending traditional Cartesian, Euclidean space, and supporting its cosmology with a peculiar Wunderkammer in his apartment and studio. A surreal Wunderkammer that became both a setting and a refuge for alternative, or non-communist, culture in the Kádár era.

TÁRGYSZAVAK

szürrealizmus, archívum, avantgárd, ismeretelmélet, Bálint Endre, Gyarmathy Tihamér, André Breton

KEYWORDS

surrealism, archive, avant-garde, epistemology, Endre Bálint, Tihamér Gyarmathy, André Breton