

## A képek ereje

### Az elmebetegek művészete és a képelmélet<sup>1</sup>

## I.

„Előbb-utóbb biztosan lesz olyan önkéntes, aki segít abban, hogy egy termet berendezzen egy állandó kiállítás részére...” Így fogalmazott és így fejezte ki bizonytalan reménykedését 1920-ban Alfred Kubin, a költő és grafikus, aki elsőik között látta Prinzhorn gyűjteményét. Három generáció kellett ahhoz, hogy ez a reménység valóra váljon és a Prinzhorn-gyűjtemény muzeális értékévé váljon.

A gyűjtemény eddigi története igen látványos, amelyet részben az alkotó művészek kényszerű, propagandajellegű munkája, ezáltal pedig a tudományos munka nevében mellékesen kezelt művészet, másrészt pedig egy csipkerózsika-álom kettőssége határoz meg. Jó ideig a gyűjtemény nem volt hozzáférhető. Meggondolkodtató, hogy a gyűjtemény kezdettől fogva elvezethetett volna egy különálló elmélet kialakulásához. Gondoljunk csak Hans Prinzhornra, aki mint filozófus, orvos és művészettörténész, egykori főnöke, Karl Willmann megbízásából összegyűjtötte és publikussá tette ezeket az alkotásokat. Már az elején megjelent *Elmebetegek képkalkotása c.* írásában egészen új gondolatokat és ötleteket fogalmaz meg, amelyek ma is érezhető hatást gyakoroltak a kultúrtörténetre, és klasszikus műként tartják számon. Ennek következtében később pszichiátriai, magatartásméleti, művészettörténeti, művészetterápiái és kultúrpolitikai kiegészítésekkel gyarapodott Prinzhorn munkája, amelyek hol ellene, hol mellette szóltak. Az utóbbi évek publikációiban újra

1 Forrás: Gottfried Boehm: Die Kraft der Bilder. Die Kunst von 'Geisteskranken' und der Bilddiskurs. In *Wahn, Welt, Bild, Die Sammlung Prinzhorn*. Beiträge zur Museumseröffnung (Heidelberger Jahrbücher XLVI), Heidelberg, 2002, 1–10.

visszaköszön ez az értekezés és vele együtt a vita. A gyűjtemény időszakos kiállítások részévé vált és kritikai kutatásokban használják.

A kiállítás tartalmának történeti és tárgyi vonatkozásairól is beszélünk kell az ún. elmebetegek művészete kapcsán, pontosabban, hogy ezek a képek milyen erőt hordoznak, illetve képviselnek. A problémát egy másik szintről közelítjük meg, két oknál fogva, először is itt nem egy olyan múzeummal van dolgunk, ahol pszichiátia-történeti dokumentumokat tárolnak, másrészt meg nem egy modern művészeti múzeum. Tekintsük a Képek múzeumának, kizárva ezzel azt a gyöttrődést, amely abból fakadna, hogy művészetnek tekintsük-e ezeket a képeket vagy sem. Minthogy a 20. század erre vonatkozóan űrt hagyott maga után, nevezetesen, hogy a művészet határai ad libitum elmozdíthatóak. Az a kérdés, hogy mit tekinthetünk még művészetnek, mennyiségi meghatározásként, önmagát zárja le, azonban visszatér minőségi kérdésként: hogyan hozható rendbe a képalkotások helyzete, meggyőzően.

## II.

Egyetérthetünk abban, hogy a Prinzhorn-gyűjtemény történelmi vonatkozásaiban is sajátságos, hiszen egy különleges helyzetet teremt. Nem csak és nem elsősorban rendkívüli terjedelme miatt, hiszen körülbelül 5000 alkotásról van szó, nem is sokat emlegetett sokfélesége miatt, hanem inkább azért, mert a produktív utánpótlás egyre szegényesebb.

Ennek oka többek között az, hogy a mai terápiában, főleg a pszichotikus esetekben gyógyszeres kezelést használnak, ezzel azonban az affektív figyelemirányítást kizárják, amely viszont a képeknek köszönhetően fenntartható. A nyugalomban tartott beteg rendszerint nem rendelkezik már az alkotás motivációjával, ösztönzésével. Az orvostudomány előmenetelével, valamint a szenvedés csökkenésével összekapcsolódik ezeknek a sajátos képeknek az eltűnése. Ezek a produktumok, amelyek a festés és művészetterápia eredményei, minőségileg egészen különösek.

Nagyon keveset tudunk arról, hogy az intézeti betegek akkoriban miként festettek, alkottak, 1890 és 1920 között, amelyekből a Prinzhorn-gyűjtemény összeállt. Feltehetően engedelmeskedtek az unszolásnak, de akkoriban nem tartották fontosnak, hogy a tényleges alkotásoknak különösebb pszichiátriai vagy művészi jelentősége lenne, legfennebb mint „hülye beszédet” eldobtak. Nyilvánvalóan egy másik véletlen, hogy a Prinzhorn-gyűjtemény egy történelmi szakaszt zárt le, amit ma klaszszikus értelemben modernnek nevezünk. Azért klasszikus, mert abban

az időben a képkötő tevékenység hatásköre új, mérvadó és előremutató alapokat teremtett meg, amely mélyrehatóan forradalmi volt, amely az európai képtörténetet áthatotta. Ez a forradalom nemcsak a művészet-történet tudományos, szakmai eseménye volt csupán, magával ragadta az egész kultúrát, egészen pontosan ezt a kultúrát fordította visszajára. Attól a perctől kezdve, hogy az elmebetegek képkötésére felfigyeltek, amint bekerült a köztudatba, megváltozott kortárs alkotásokhoz való viszonyulás. Egy mítoszt kellett varázstalanítani, amelyhez még Prinzhorn is csatlakozott: amely szerint ezek az alkotások eredetüket tekintve, olyan kitörések eredményei, amelyek az emberi természet nyugtalan magma-rétegeiből kerülnek fel. Bár deprivált, züllött és műveletlen szerzők munkái, pontos betekintést nyújtanak a történelmi környezetbe, amelyekben a wilhellmizmus autoritása ugyan ott munkál, mint ahogyan a többé-kevésbé fejlett időérzék vagy a rudimentáris rajztudás és művészeti ismeretek is felismerhetőek. Különböző nem voltak mások ezek az emberek, mint a pszichiátria lelkiismeretesen irányított fejlődésének az alanyai, akik ezekben a képekben és szövegekben tükröződtek vissza.

Nem állítom azt, hogy ezek a művek kiragadhatóak abból a kontextusból, amely a modern képforradalom alapját képezi. Az alábbiakban az örület három különböző formájára hivatkozom, három kivételes személyiség kapcsán: Friedrich Nietzsche, aki 1888-ban szellemileg összeomlott és szellemi elborultságban 1900-ban meghalt, Sigmund Freud, aki az álomértelmezést egy abnormális állapotban fedezte fel (az álomértelmezés 1900-ban jelent meg) és Aby Warburg (1929-ben halt meg) művészet- és kultúrtudós, aki a tudományos fellépését, részlegesen mint Binswangers betege, Kreuzlingenben kezdte el, ahova mint örült került be, majd később hiperszenzibilitással viszonyult a különböző képek érzelmi tartalmaihoz.

Mindhárman különbözőképpen, de azonos tapasztalatokból kiindulva dolgoztak. Friedrich Nietzsche felismerte, hogy a művészet- és a realitásértés a harmónia, az értelem, az önuralom fele tart, ez pedig csak a veszélyes, veszedelmes elmének, bölcseknek köszönhető. Az apollói túloldalán felfedte az affekciót és a szertelenséget, az orgiasztikus, amelyet Dionüszosz nevéhez köt és onnan eredeztet. Nietzsche megmutatta, hogy már az antikvitásban tudták ezt és alakították. Csak miután a művek ezen oldalát a tradícióban felismerjük, miután a jelentésnélküliségből kiragadtuk, az antik képtudást újra felidézzük és egyszeri létünk igényeivel eredeti módon egybekapcsoljuk, fejlődhet tovább produktívan a jelenlegi kultúra. Nietzsche a művészi egyensúly gondolatát az intenzitással kapcsolta össze. Nem normatív, mérhető szépséget mutat meg, hanem az élet vitalitását, sűrűségét.

Sigmund Freudnál érdekes ebben az értelemben, amint egy olyan korba nyújt betekintést, ahol a kívánságok, az óhajok manifesztációi nem csupán irracionálisnak mutatnak, hanem egy összefüggő logikának engedelmessé válnak, amely hagyja magát körvonalazni, megismerni. A betegek alkotó hajlama nemcsak mint gyógyulási esély jelenik meg, hanem rendkívüli módon bővíti a társadalmi tapasztalatot, és világosabbá teszi a kulturális megnyilvánulásokat is. Eszembe jut Freud elemzése, amelyben Leonardo da Vinci *Szent Anna harmadmagával* c. alkotásának egyediségét a kettős anyai kötődésben vélte megtalálni. Esetleg segítségünkre lehet ebben a kontextusban Freud azóta klisévé vált formulája, az Ödipuszkomplexus. Ez a képlet arra mutat rá, hogy Ödipusz mítosza (a szándék nélküli apagyilkosság és az anyával való házasság) nem egyszer valahol a szürke múltban történt – jelentéktelenül a ma embere számára –, hanem a lélektörténetekben mindenünkkel megtörténik, a serdülőkor útjain, a személy szükségszerű önállóvá válása során. A mítosz költői nyelve tulajdonképpen a lelki dinamikával van átítatva. Nem úgy érti, hogy valamikor valakik, hanem úgy véli, hogy mi és ma.

Aby Warburg egy lelki határeset életét élte. Ennek köszönhetően erős érzékenység alakult ki benne, hogy a lelki és affektív energia táptalaját a képalkotásokban felkutassa, és ebből kifejlessze művészeti és történeti modelljét. Úgy tekintette az affektív tényezőket, mint amelyek évszázadok óta vagy még korábban megjelentek és a képalkotásokban manifesztálódtak. Egyikében azoknak az észrevétlen, női mellékalakoknak, amelyek Domenico Ghirlandaios a *Mária születése* (1492) c. alkotásának peremén található alakot – a firenzei Santa Maria Novella templomban – azonosította, mint tárolt energiát, a nimfát, ahogy ő mondta, a fejedelmű nőt – ez vált később híres példájává. A szerepcseré, amely ott végbemegy, az anarchikus vadságot egy késői múltba helyezi, amely egy dekoratív attribútummá alakult, Warburg nem akarta megtevesztésként használni, hogy az affektív képalkotás energetikai potenciálja évszázadokat áthidalva csak ma érezhető hatásait, csak ma válik aktuálissá. Warburg saját életét vette alapul, ebből világos tudást próbált meríteni, hogy az autentikus képek hatóerejüket nagyon gyakran a szenvedésből nyerik. Ki látja, ki láthatja, ki ismerheti fel ezt a Prinzhorn-gyűjteményben? Warburg számára a képtörténet nem más, mint „szenedéskincs”, amely lelki és szellemi (intellektuális) munkával, mint „emberi (humánus) vagyon” kell megjelenjen.

Amit Nietzsche, Freud és Warburg világossá tett diszkurzív módon, azt a művészek bölcs módon, gyakorta korábban meglátták és megmutatták. Mi most azonban jobban megértjük, amit akkor körvonalaztak. Amikor például Paul Gauguin Tahitibe utazott, ahol éveken át élt és ott is halt meg, és a vészjósló *A vadság szíve* után nyomozott, a paradicsomi

eredetiséget hasztalan kereste – ehelyett szifiliszt, magányt, szenvedést tapasztalt meg –, így találta meg és alapozta meg azt az képi elevenséget, az életerő új elvét (rendjét), ezzel a klasszikus kánont elvetette, a képek egy új, átfogó, szavahihető és nyitott világát teremtette meg. Tahiti eredetisége felvillant egy, a civilizációba belefáradt, a nagyvárosból kimenekülő ember számára, ezt eléggé gyakran emlegetik is. Mindezek mellett felfedezett Gaugin még valamit, amely nem vált tűnékenyvé, sőt ellenkezőleg milliókat nyűgözött le és mozgatott, hatott meg. Ez pedig nem más, mint a képei, amelyek jelek, nyomok. Főműve, amelyet ma Bostonban őriznek, azt a címet viseli: *Honnan jöttünk? Kik vagyunk? Hová megyünk?*, és ezzel félreérthetetlenül világossá tette, hogy sem több, sem kevesebb ez, mint egy új antropológiai és egy új képi nyelv.

Eközben egészen világosan átlátjuk, hogy a modern kor képfolyamatai transzgresszív munkák eltulajdonítási folyamatával kapcsolódik össze. Alig van olyan művész a 20. században, aki ne tulajdonította volna el távoli vidékek bölcsességét, ne inspirálták volna az afrikai szobrok, az indiai foltvarrás-művek (patchwork), az újjélandi tatoo, a csendes-óceániai figurák, a prehisztorikus műalkotások (artefaktumok) a régi Amerikából és így tovább – vagy az idegenség megnyilvánulásai, amelyet a közelükben találtak: mint például a szubkulturális népművészet. Ezek az eltulajdonítások minden esetben törvényszerűen önző módon jelentek meg, *követve például a telepes-közigazgatás sajátos nyelvét.*

Egyúttal a képek ereje tovább gazdagodott, mint európai ízlésmintha és kompozíciós norma, amely tulajdonképpen nem azért van jelen, hogy az ismertet alátámassza vagy szövegeket illusztráljon. Ez inkább egy bepillantás története, a legfontosabb, amit a modernség kapcsán elgondolhatunk, tudniillik maga a bepillantás, hogy a képek egy sajátos néma logikával rendelkeznek, egy sajátos formája a megismerésnek, összevetve a megismerés más formáival, mindenekelőtt a nyelvvel, a fogalmakkal. Azonban ezt a bepillantást nehéz megragadni, mert gyakran elhomályosítják. A művészettörténeti kutatás a transzgresszív alkotásokat a primitívizmusról árulkodó megnevezésével illetik. Ebben tükröződik még mindig a jobban-tudás arroganciája, amellyel az idegen képeket kegyesen lenézik.

Ezzel az elmebeteg művészetét felfedtük, elegendő módon körbejártuk, egyébként nyomon-követhető ez a gyerekeknél is. A másság két hasonló megnyilvánulásról van szó, amelyet nem hajóval lehet utolérni, hanem bezárt intézmények és a gyerekszoba ajtaján túl fedhető fel. A másként látás kérdése ez, amelynek segítségével ezek a világok megnyílnak. Számos művész, mint például Noodle, Klee, Giacometti, A híd és A kék lovas festője beléptek már a 20. századba. Jean Dubuffet ebből 1945 után, a történelem egy későbbi szakaszában az általa életre keltett „art brut”-tal egy művészi programot dolgozott ki, a perem-lét,

az elhasználthoz, a védtelenhez, a kiszorítotthoz közeledve, a képalkotás gyökerét az álmot és a tabut, a szenvedést és a betegséget, a sgraffitokban, a latrinákban és a börtönökben fedezte fel, mindenekelőtt természetesen a Prinzhorn-gyűjteményben. Ezek mind a modern kor sajátos folyamatai, amelyet mi az elhatárolódás, a transzgresszió, egy másik létforma vagy egy új kifejezésnyelv fogalmakkal jelölünk meg.

### III.

Beláthatjuk, hogy meddő lenne, ha a művészet határait mereven meghatározoznánk, akárcsak a pszichés normalitást. Emiatt szükséges elválasztani ezt a művészetet mint különbözőt. Azt hihetjük, hogy a „helyes” képet meghatározzák a lelki deficitek (problémák, gondok) és művészi módon megnyilvánuló tudat-kiesések. Az a próbálkozás, hogy ezekben a művekben csupán a személyes, szubjektív állapot és a betegségtudat jelenik meg, nem egy járható út. Én nem vonom kétségbe, hogy előbbutóbb a diagnosztikai gyanú megfogalmazódik, azonban el kell gondolkodni, hogy a képek emellett mint lelki komplexusok torz tükre jelenik meg, mint ábrázoló, képmáshordozó, amelynek üzenetét csak egy pár fogalommal tudnák visszafordítani. Amit azonban látunk, azok nem sejtelmes, felöltöztetett fogalmak, a betegek képei nem beteg képek, akárcsak mondani nemcsak úgy tekinthető, mint a kisiklott egészség dokumentuma, lenyomata. Ami erőssé teszi ezeket a képeket, az valami más.

Mi teszi őket erőssé? Aki a kiállítás termein végigsétál, vagy a megfelelő képsort használja, az hamar meglátja, hogy egyedi jellegű mindez. Megtanulható, mint a művészeti múzeumban, szétválasztani az alkotásokat. Ez azt jelenti, hogy a megmutatott – egy figura, egy rajz, egy dolog – egészen egybeolvad egy kifejezésmóddal. Az egybeolvadás teljesítménye a képeket összetéveszthetlenné teszi, és elvezet, hogy meglássunk valamit, amit egyébként addig nem láttunk. Ez a megállapítás kifejezetten fontos: megmagyarázza tudniillik azt, hogy mi mint szemlélők hogyan vonzódunk és miként nyűgöznek le a látottak, illetve miért állunk ugyanakkor annyira szótlannul. Egyszerre válik egyértelművé, hogy ezek a képek miért viszik tovább, fejlesztik a tapasztalatainkat, minket igazolva mindenek felett. Válaszok helyett itt állnak a kérdéseink, rejtvényt alkotva. Természetes módon a kiállítottak repertoárja sok esetben hagyja magát azonosítani és utánaolvasni: ez adva van. Minden bizonnyal az elemzés első, fontos lépése. A lélek azonban, amely ezeket a különféle rajzokat létrehozta, generálta, nem azonos az ikonográfiával. Egy egészen egyszerű

oknál fogva: a kép felkínálkozik számunkra, hisz mindent legalább egyszer szeretnénk megnézni, emiatt csábító egy szabad elme számára, hogy mit mutat a kép, próbálja összekapcsolni így vagy úgy valamivel. Ezek a lehetséges kapcsolatok megalapozzák mindazt, amit a lélek megragadott. És ez a lélek nem követte a mondatok nyelvi és logikai linearitását. Egészen másként aktualizálta magát.

Mint szemlélők egy optikai szintézist foganatosítunk meg, amelynek tartalma önmagában rejlik, a kiállított a szemnek felkínálkozik. Mielőtt a kép valamit is mondana, amit szavakkal meg tudnánk ragadni, ott van a megmutatás aktusa, a vizuális kibontakozás. Általa összekapcsolódnak a külső és belső világ különféle elemei, interferenciákat, rétegződéseket, kollíziókat képezve. Ami itt megtörténik, az valójában a kapcsolódások nyitott játéka, amely által fogalmak, szófoszlányok, rajzok, arcok, szervek, eszközök, színek, gesztusok kapcsolódnak egymáshoz. Ezeknél a képeknél lényeges a heterogenitás, a különeműség és a meglepő kapcsolódások. Amit mi Nietzsche, Freud és Warburg esetében bizonyítottunk: az elhatárolódás, a felülemelkedés a cenzúrától, az érzelmi engedmények javára, a vágyak, az óhajok legitimitása a Prinzhorn-gyűjtemény esetében valósággá, eseményé válik.

Ez az utalásokban gazdag képi összjáték, amelynek nincs vége és nem akar vége lenni, mert elegendő indokot rejteget magában, állandó folytonosságot mutat, mint a képzelőerő játéka, ez azt jelenti, hogy a képek ereje bennünk találtatik. *Ami képként létezik és hat, az ilyenképpen van.* Ezek egy evidens, nyilvánvaló tudást halmoznak egybe, amely csak önmagában nyílik meg, megfogható és megfoghatatlan, közeli és távoli, belső és külső, fantasztikus és reális, elkülönítettek és egybekapcsoltak, high and low mutatkozik meg általa. Még egyszer: a képek annyiban vannak, amennyiben sikeres, plauzibilis szintézist alkotnak, amennyiben kivonják magukat egy normális igen-nem logikai rendszerből. A belső rendjük meglepetésszerű: láthatunk egy konceptuális, geometriai sematizmust (mint például Agnes Martin) vagy egy egészen más, a szabad asszociáció vagy a horror vacui megragadását. Az ilyen képrendet nem könnyű követni, annál inkább könnyű újnak találni. Ezen az elemi képességen át, az egyszeri cselekvés könyörtelen krízisén át a Prinzhorn-gyűjtemény legerősebb képei egy erős fantázia produktumai, amelyeket nem barkácsolnak, hanem megépítettek. Ezáltal mutatkozik meg az élet-erő, amit senki sem akar magától elzárni, és amit még sejtünk és megértünk. Sokunk számára – ezért is – nincsenek megfelelő szavak. Csak a vakok tudnak néha emiatt a saját egzisztenciájukban kételkedni.

A pszichés betegek az ikonikus potenciálból képesek teremteni egy egyedi, gyakran paradoxális, nem ritkán radikális belső rendet. Tudható és érezhető, hogy a kép az egyetlen maradandó médium, amely a maga

tágasságában megérteti magát, és egyidőben a külsővel is kommunikál. Vannak utalások a bezártságra, gyakran önmagukat zárják be a képek és bizonyítványaivá válnak a fizikai és pszichikai túlélés harcának. Ami annyira szembetűnő, hogy ez a rend alternatíváinak, a lehetséges világok modelljeinek a keresése. Szenvedéssel vannak átítatva, szét vannak forgácsolódva amennyiben nem a szabadság termékei, amit mi a művészekről egyébként elvárunk. Ehhez még hozzájön a képek melletti beteglap.

Befejezésül két szempontot szeretnék kiemelni, amelyek számomra alkalmasnak tűnnek, a megnyitandó múzeum legitimitásának megalapozására.

1. Az alkotások, amelyeket megőriztek, hátrahagytak számunkra egy sajátos antropológiát teremtenek, amelyben a szellem és a fantázia, a beteg és az egészséges, valós és imaginárius egyszerre jelenik meg, amely által a modern korba kritikai betekintést nyerünk és

2. a Prinzhorn-gyűjtemény nagy győzelme és a társtudományokra gyakorolt hatása, hogy sikerült a stigmatizált „őrült”-eket és eszelen képeiket ne tekinteni többé szeszélynek vagy a természet abnormalitásának, hanem visszahozni ezeket az emberiség történetébe. Waldau, Kreuzlingen, Gugging, Emmendingen, Wiesloch és a többi névtelenségbe vesző név a gyógyintézetből, nem idegen szigetet jelentenek a kiszorítottság tengerében, hanem a kultúr-földrajz és a történelem helyei.

Hogy mennyire fontos ez a visszahelyezés a természetből a történelembe, ezt a múlt elegendő módon megmutatta: felállították az eutanázia verdiktumát, amely gyilkosság és pusztítás. A tudathasadásosok (a skizók) rehabilitációja feladat marad továbbra is. A bizonyítékokat minden napilapnak közölnie kellene.

Kubinnal kezdtük, vele is fejezzük be. A már idézett helyen, ahol egy jövőbeli Prinzhorn-múzeumról álmódott, a következőképpen folytatja: „Majd ezeken a helyszíneken, ahol összegyűjtik majd, amit az elmebeteg alkottak, az egészséges emberek feltöltődhetnek.” Ez a megjegyzés jelmondat lehet, amihez ma sem tehetünk hozzá többet.

Fám Erika fordítása