

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM  
BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

**HORVÁTH HENRIETTA**

**A szürrealista festészet alkotófolyamatában zajló  
észlelés és kifejezés pszichoanalitikus, fenomenológiai  
és hermeneutikai vizsgálata**

Málnási Bartók György Filozófia Doktori Iskola  
Művészetfilozófia Alprogram

**Témavezető:**

**Prof. Dr. Gyenge Zoltán**

dékan, tanszékvezető egyetemi tanár

Szeged

2018

## Tartalom

Köszönetnyilvánítás .....	3
Bevezetés .....	4
1. A tudattalan fogalma és értelmezése .....	14
1.1 A tudattalan nyomai a művészet/filozófiában .....	16
2. A szürrealista szituáció .....	40
2.1 Pszichológiai szint .....	48
2.1.1 Sigmund Freud és Carl Gustav Jung .....	51
2.1.2 Jacques Lacan – a „valós” művészete .....	69
2.1.3. Julia Kristeva – marginalitás .....	124
2.2 Fenomenológiai szint .....	136
2.2.1 Edmund Husserl – emlékezet és fantázia .....	138
Abnormalitás-anomaliás .....	149
Retroaktivitás .....	160
Képtudat és fantázia .....	169
Belső monológ .....	185
2.2.2 Maurice Merleau-Ponty – vad észlelés és beszéd .....	196
2.3 Hermeneutikai szint .....	212
2.3.1 Alapozó gondolatok .....	214
2.3.2 Hans-Georg Gadamer – a párbeszéd játéka .....	222
2.3.3 Ludwig Wittgenstein – nyelvjáték és aspektusváltás .....	239
3. Konklúzió helyett: zárszó .....	256
4. Felhasznált irodalom .....	260
5. Publikációs lista .....	282

## **Köszönetnyilvánítás**

*Kimondhatatlan hálával tartozom a családomnak mindazért a támogatásért, hitért, és szeretetért, amellyel átsegítették a nehéz pillanatokon. Szintén köszönöm nagyszerű barátaimnak, H. L. -nek, N. P.-nek és T. R.- nek a sok segítséget.*

## Bevezetés

Dolgozatomban egy meglehetősen nehezen megközelíthető helyzet vizsgálatát tűztem ki célul. Tézisem alapjaként felteszem, hogy a szürrealista festők alkotófolyamatán belül olyan sajátos párbeszéd jöhet létre és tartja mozgásban az alkotói munkát, amely során közlés megy végbe. A művészi alkotó munka klasszikusnak nevezhető tudatos és nem-tudatos módszerének régmúltra visszavezethető megkülönböztetésére építve feltételezzük, hogy e kettő egymással összeütközve, majd összefonódva alkotja a szürrealista alkotófolyamat ritmusát. Tehát nem az alkotófolyamat lépéseinek feltárására törekszünk, nem szándékozunk belesni a festő fejébe, hanem azokat a módszereket és eszközöket igyekszünk felmutatni, amelyek alkalmasnak tűnhetnek egy belső párbeszéd kialakulásához. A párbeszédet a festő által feltett kérdés és ugyncsak a festő adta felelet váltakozásában tételezzük, amelyet a készülő műre való reflektálás során létrejövő affekciók és önaffekciók tartanak működésben. A festő így nem csupán a műre, hanem ezzel együtt önmagára is reflektál, új összefüggéseket fedez fel, majd azokat visszairányítja a műre.

A dolgozat szerkezetének felvázolása előtt be kell határolnunk a vizsgálódásaink területét. Kérdésként merülhet fel, hogy vajon miért a szürrealizmus lenne a legalkalmasabb a belső párbeszéd kimutatására. Nyilvánvalóan nem elegendő az a válasz, miszerint a tudatos és a tudattalan alkotói folyamat kettőssége adja meg az ehhez szükséges alapot, különösen, hogy a szürrealisták éppen a tudatosság ellen léptek fel a leghatározottabban. Tehát a tudatos alkotói munka ellenére tételezzük fel reflexiót a szürrealista alkotófolyamaton belül. A szürrealisták vizsgálatát teszi indokolttá az a tény is, hogy művészeik a valóságból kiindulva változtatják meg a mindennapi észlelést, mégpedig úgy, hogy egymásba fordítják, egybefonják a külső és belső képeket, jelentéseket. Ezzel olyan világot alkotnak meg, amely „a teljesség képzetének esztétikai megragadására” tett kísérletnek tekinthető,<sup>1</sup> amelyben a kettős észlelés folyamatos kapcsolatot teremt a művészi tudattalan és a mindennapi valóság között, sőt a kettő ellentétéből fakadó feszültség fenntartására törekszik. Szintén a döntésünk mellett szól, hogy a szürrealisták képesek egybenytitni és művészetük szolgálatába állítani a tudat és a valóság különböző szintjeit, amely lehetőséget ad számunkra, hogy a különböző beállítódások mellett, az eltérő tudati szintek között is párbeszédet feltételezzünk. A

---

<sup>1</sup> Hegyi Lóránd: *Élmény és fikció. Modernizmus - avantgárd - transzavantgárd*. Pécs, Jelenkor, 1991, 219.

szövegben a belső párbeszéd lehetőségeinek felkutatása során alapvetően két művész által képviselt módszer mentén haladunk: *Dalí* és *Magritte* alkotói munkájára esett a választásunk. Közös vonás bennük, hogy mindketten a figurális ábrázolás mellett döntöttek, illetve a tudattalan szerepének megítélésével kapcsolatosan sem álltak távol egymástól. Tegyük hozzá azonban, hogy a tudattalan befolyásának mértéke, valamint az alkotófolyamatot irányító szerepének tekintetében eltéréseket láthatunk a két festő nézeteit illetően. Dalí és Magritte további közös pontja az íráshoz mint kifejezési eszközhöz fűződő viszonyuk, mely írásokból — tanulmányok, versek, regények, forgatókönyv, szakácskönyv, levelezések — világosan kitűnik a valóságra, önmagukra és saját művészetükre való folyamatos reflektálás. Pontról pontra ezeket nem vesszük végig és néhány kivételtől eltekintve, nem hivatkozom konkrét művekre, sem levelezésekre vagy önéletrajzi írásokra. Úgy vélem, ezzel eltéríténénk a vizsgálat fő irányát, azaz az általunk a szürrealista alkotói munka szerves részének tekintett párbeszéd helyzet lehetőségének elemzésére tett kísérletünket. Kétségtelen, hogy mind Dalí, mind Magritte írásaiban pro és kontra találhatnánk megjegyzéseket a vizsgált témánkkal, azaz a reflexióra épülő közlő belső párbeszédrel összefüggésben, még ha nem is egészen egyértelmű megfogalmazásban és még kevésbé véglegesnek tekinthető módon. Vegyük figyelembe, hogy a művészi látásmód tekintetében mindkét festő változásokon ment keresztül hosszú alkotói tevékenysége során, amely részben annak a ténynek volt köszönhető, hogy fenntartásokkal kezelték a szürrealista mozgalom módszereit és nézeteit. Olyannyira, hogy Dalí a '40-es évekre teljesen eltávolodott az irányzattól, Magritte pedig mindvégig tartózkodó volt a francia szürrealistákkal szemben, amely távolságtartás kölcsönösnek volt mondható.

Az elemzésünkben tehát Dalí és Magritte képviselik az alkotói módszerüket alkalmazó festőket, akiknek közös célja a szürreális valóság megalkotása és kifejezése volt. Feltevésünk szerint, a szürrealista irányzatra jellemző valóság és képzelet összejátszásának gondolata, a képekben megfigyelhető többértelműség, valamint az értelmezés és a megértés nehézsége mind arra utalnak, hogy sajátos belső párbeszéd mehet végbe festő és festő között. Egyfelől Dalíról tudjuk, hogy egyedi, úgynevezett „paranoias-kirikai módszerrel” alkotott, amely „a jelenségek irracionális társításán alapult”, miközben a festő delíriumos állapotot idézett elő, de mégis teljesen tudatában volt a környezetének, így a „delírium világa kézzelfoghatóan átkerül a valóság

szintjére.”<sup>2</sup> Saját, önelemző írásai alapján szintén ismeretes, hogy látomásai előidézésekor képes volt megállítani, majd újra előhívni a vizionált képeket, illetve észrevenni az előzőekhez képest bekövetkezett változásukat. Nem kétséges tehát, hogy tudatosan alkalmazta az egyedi módszerét, amelynek magját a lehetséges értelmezések fenntartása, a paradoxon megtartása képezte, ennek megtapasztalása érdekében „a látás olyanfajta tapasztalatát vizsgálta, amikor [...] világosan meghatározott viszonyok [...] a lelki folyamatok zavaros sokféleségét tükrözik.”<sup>3</sup> Ezek mellett elegendő megnéznünk néhány képét, s rögtön egyértelművé válik, hogy az automatizmus kuszasága mellett, a módszerének részét képező rendszerezés, amelynek eredménye egy egészen új valóság, a tudatosság szintjét képviselhetette. Hiszen a festő saját „álmait, fantáziáit és hallucinációit nagyon szigorú kritikai elvek alapján dolgozta fel és formálta műalkotássá, miközben [...] eltávolította azokat eredeti, személyes forrásaiktól.”<sup>4</sup>

Továbbá, mivel Dalí a gondolatait alakította át képi nyelvre, a kép és a beszéd, a festő és a műve között ugyancsak egy sajátos belső párbeszéd kialakulása feltételezhető. Magritte-nél szintén találhatunk olyan nyomokat, amelyek esetleges párbeszéd lehetőségére utalnak. Elsőként az alapvető céljából, vagyis szó és a kép egymástól való függetlenítésének elérésére, illetve ennek a függetlenségnek a kifejezésére irányuló törekvéséből következtethetünk erre.<sup>5</sup> Míg Dalí a valósághoz tartozó, de attól elzárt lehetőségeket tárta fel és dolgozta egybe a látható valóság anyagával, Magritte a valóságban rejtett összefüggéseket kutatta: „A szürrealizmus az abszolút gondolat megismerése.”<sup>6</sup> – hitte. Tudatosan figyelte a világot, a világot, amely rajtunk „kívül van, de mi belül látjuk, tehát a külső kép nem egyéb, mint az általa gerjesztett, s érzékszerveinken át továbbított belső kép.”<sup>7</sup> A külső és a belső párbeszéde, tehetjük hozzá, amely során értelmezhetővé vált számára a tárgyak új környezetbe helyezésével elért megdöbbentő eredmény, azaz az előállt új jelentés. Mivel hitt abban, hogy a festészet közvetlen hatást gyakorol a valóságra, folyamatosan faggatta és összevetette a kettőt: „Bármelyik tárgy lehet kérdés [...] és pontos válasz, amelyre a szóban forgó

---

<sup>2</sup> Adina Kamien-Kazhdan: Illúzió és álomtáj. Ford. Mihály Árpád. In Borus Judit-Leposa Zsóka-Merav Fima (szerk): *Dada és szürrealizmus*. Budapest, MNG, 2014, 145 - 146.

<sup>3</sup> Linde Salber: *A művészet én vagyok! Salvador Dalí*. Ford. Dankó Zoltán. Budapest, Háttér Kiadó, 2005, 97.

<sup>4</sup> Kőváry Zoltán: A vágy talánya. Salvador Dalí és az irracionális meghódítása. *Thalassa*. 19/4, 40.

<sup>5</sup> Vö. Eric Wargo: Infinite Recess: perspective and play in Magritte's *La Condition Humaine*. *Art History*. 25/1. (2002) 47. „René Magritte thought of himself not so much as a painter [but] as a philosopher - one who used the medium of images instead of words in order.”

<sup>6</sup> Podmaniczky Szilárd: *A Magritte-vázlatok*. Szeged, Podmaniczky Művészeti Alapítvány, 2008, 22.

<sup>7</sup> Román József: *René Magritte*. Budapest, Corvina Kiadó, 1981, 10.

tárggyal titkos kapcsolatban lévő másik tárgy föl kutatásával találunk rá [...] együttesen új ismerethez juttatnak.”<sup>8</sup> A tárgyak kizárólag önmaguktól tárulhatnak fel, ezért a bizonytalan jelentés megfejtése a tárgyhoz kötődő ihlet újbóli megszállásához kapcsolódik, és amíg az nem következik be, csupán a próbálgatás gyakorlata marad a festő számára. Számos kijelentést citálhatnánk még tézisünk megalapozottságának igazolására, de máris úgy tűnik, hogy alappal számolhatunk a párbeszéd lehetőségével, mivel az értelmezés sem idegen a szürrealista alkotófolyamattól. Azt feltételezzük tehát, hogy az alkotói munka során egy olyan (ön)értelmezés igénye lép fel, amely nem csupán akár a festőt is meglepni képes tudatos és tudattalan képi, hanem verbális kifejezésben is megnyilvánulhat. A meglepetés érzése és az értelmezési nehézség tehát nem kizárólag a befejezett képre tekintve éri a festőt.

A dolgozatban a feltett alaptézis, azaz a szürrealista alkotófolyamatban zajló belső párbeszéd lehetőségének alátámasztására három megközelítési módot vázolunk fel, melyeket a tudattalan fogalmának bemutatása előz meg a művészetfilozófia, valamint a művészetpszichológia területén. A pszichológiai szinten Freud és Jung művészetet érintő nézeteinek rövid bemutatása után, Jacques Lacannak a tudattalanra, a művészetre, illetve a nyelvre vonatkozó gondolataira térünk ki részletesebben. Meglehetősen nehéz röviden összefoglalni az idevágó lacani gondolatmenetet, ezért itt csupán jelzésszerűen említjük meg a vizsgálatunk számára lényeges lacani fogalmakat. A szerteágazó és bonyolult rendszerből elsőként a tudattalan és nyelv közötti kapcsolatot elemző gondolatokat, valamint a Lacan által megkülönböztetett „imaginárius” vagy „képzetes”, „szimbolikus”, illetve a „valós” szintjének a szubjektum meghatározásában betöltött szerepét emeljük ki. Lacan számára a nyelv alapvető fontossággal bír, melynek tekintetében Ferdinand de Saussure ismert jelelméletére, valamint a *nyelv (langue)* és változó *beszéd (parole)*, illetve Roman Jakobson a dolgok belső kapcsolatán, helyettesíthetőségén alapuló *metafora*, illetve a külső összefüggésekre rámutató *metonímia* megkülönböztetésén alapuló elméleteire támaszkodik. A szubjektum és a nyelv használatának lacani egyediségét az állandó változásnak kitettség és a változásra való képesség adja. Lacan szerint a szubjektum folyton változó, elmozduló pozíciójának kifejezésére is a nyelv sajátos használata ad lehetőséget. A szubjektum a jelölt és a jelölő közötti laza kapcsolatnak köszönhetően metaforákkal, metonímiákkal fejezi ki magát, amely alapján a szubjektum mint rögzült

---

<sup>8</sup> José Pierre: *Magritte*. Ford. Déva Mária, Havas Lujza. Budapest, Corvina Kiadó, 1993, 42.

jelölttel nem rendelkező jelölő, szintén helyet kap a beszédben. A jelentés ezáltal mozgékonyává válik, azaz ott alakul ki jelentés, ahol az adott szubjektum számára elegendő támpont adódik a megértéshez vagy azonosításhoz. Feltevésünk szerint, a nyelv változékony jellege, valamint a képek és a nyelvhasználat (beszéd) területének viszonya lehetőséget adhat egy párbeszédessé szituáció kialakulására. A következő, vizsgálatunk szempontjából elengedhetetlen kérdés a művészet és a tudattalan összefüggésével kapcsolatosan merül fel. Lacan az előadásait tartalmazó szemináriumi kötetekben több megközelítést is megemlít a műalkotásokat illetően, alapvetően azonban azon az állásponton van, hogy a művészet minden esetben az állandóan jelen lévő és a mindennapokban is tapasztalható hiány, az üresség köré szerveződik. A művészet célja és mozgatórugója pedig ennek a félelmetes bizonytalanságnak, az önmagából is hiányzó „Másik” elérhetetlenségének a megmutatása. Nézetünk szerint a szürrealista festő nem csupán az hiány betöltése iránti vágy (*désir*) tárgyi okára, az *objet petit a*-ra irányuló vágy, hanem, szemben a freudi elgondolással, a traumákkal teli „valós” területének elérésére is törekedhet, ami pszichózist feltételez. A kérdés, hogy miként lehetséges az, hogy ezek a művészek, és Lacan ide sorolja a szürrealistákat, különösen Dalít is, miként képesek az örület elkerülésére. A művészet Lacannál is olyan módszerként jelenik meg, amely egy, a művészt állandóan zaklató „perverz” élvezet, a *jouissance* formájában feloldja az örület veszélyét, így meggátolja a pszichózis kialakulását. A pszichológiai szinten Julia Kristeva a költői nyelvhasználatra mint „marginális diskurzusra” vonatkozó nézeteire — melynek kapcsán ő is említést tesz a szürrealistákról — térünk még ki röviden. Elméletében kifejti, hogy véleménye szerint a költészet néhány képviselője, illetve a modern írók képesek a tudatalatti szinten, pre-verbális (maternális) szakaszban jelen lévő, tehát a nyelv használatát megelőző szinthez (*chora*) tartozó elemek, az „ösztöntörekvések” kifejezésére. Ezek a késztetések az elsődleges folyamatok szervezésében, a jelölés „szemiotikus” modalitása által nyernek kifejezést. A szemiotikus tulajdonképpen a jelölő és a jelölt „szimbolikus” kapcsolatában fellépő zavart, vagyis a tárggyal vagy szituációval ellentmondásban állót jelent, „amely kapcsolatra szintén jellemző az üresség, a megnevezhetetlenség, az értelmetlenség [...]”<sup>9</sup> A nem-nyelvi kifejezések a jelentés többleteként mutatkoznak meg a szavak ritmusában, az egymáshoz való hasonlóságában, ismétlődésekben. Kristeva szerint a nyelv rögzített jelei folytonos támadásnak, jelentéstelenítésnek vannak kitéve a költői

---

<sup>9</sup> Julia Kristeva: A beszélő szubjektum. Ford. Bocsor Péter. *Pompeji*. 1994/1-2., 191.



alkotófolyamatban erősen ható, a tudat-előtti szférából előkerülő *szemiotikus* megnyilvánulásainak, amelyek felborítják a *szimbolikus* szabályait. A költészetben új és váratlan módon alakulnak ki az írást egybentartó, a kontextust fenntartó kapcsolatok, melyek meghatározó szerepet játszanak a művész egyéni aspektusaiban megmutatkozó nyelvhasználatában. Lacanhoz hasonlóan, Kristevánál is találkozunk a szubjektum korlátait is fellazító költői alkalmazás következtében felmerülő művészet és pszichózis kapcsolatának kérdésével, amelyet ő is egy „kivetítő” gyakorlat, az *abjekció* segítségével menti meg a művészt.

A következő szint a fenomenológia területére vezet minket, ahol főként Husserl, illetve Merleau-Ponty nézeteit vizsgáljuk meg szintén az általunk feltételezett belső párbeszéd lehetőségét alátámasztó gondolatok után kutatva. A szürrealista alkotófolyamatot átjáró tudattalan működését szem előtt tartva, a *fenomenológiai tudattalan* szerepére is kitérünk, amely eltér a pszichoanalízis tudattalanjától. Ahogyan arra Ullmann Tamás és Tengelyi László is rámutat, a fenomenológiai tudattalan a jelen nem lévő, de bizonyos esetekben elérhető „leüledett” értelmeket tartalmaz. Továbbá Husserl beállítódásváltásra, epokhéra, valamint a képtudat és (perceptív) fantáziára vonatkozó megállapításai mellett az abnormalitás-anomalitás, a retroaktivitás, végül pedig a belső monológ alkotófolyamatban kimutatható szerepére kérdezzük rá. A belső párbeszéd tekintetében a fantázia eltérő működésére, továbbá az emlékezet kettősségére alapozva tételezzük a festő és önmaga közötti, a készülő mű közvetítésével kialakuló és kérdés - felelet formájában lezajló párbeszédet. Feltevésünk szerint a festő, a készülő műre való reflexió módszerként történő alkalmazásának köszönhetően, értelmezést végez az alkotófolyamat alatt, amely során affekciók lépnek fel, majd hatnak vissza a művészre. Vizsgálatunkban a párbeszéd eszközének tekintett retroaktivitás, illetve abnormalitás és anomalitás fellépése segíti a festőt kifejezéseinek megértésében, illetve újra-megértésében, mivel azok újként, más jelentésben állhatnak előtte. Habár Husserl jelentéseméletébe nem fér be az új értelmek kialakulása, az önaffekció és affekció segítségével mégis igyekszünk bemutatni, hogy a belső monológban is elképzelhető a *közlés*. Vagyis igazolni próbáljuk, hogy a kommunikatív beszédhez hasonlóan a szürrealista alkotófolyamatban is jelen van a *tudomásra hozás* és a *tudomásul vétel* kettőssége, így a festő ténylegesen közöl valamit önmagával a magányos monológban. A művészi alkotófolyamat sajátosságaként alkalmazzuk a husserli kettősség elméletét, amely a beállítódásváltással, a fantáziával és az emlékezettel kapcsolatban is megjelenik. A fantáziával kapcsolatosan rámutatunk, hogy mivel a szürrealista festő

állandó viszonyban áll a valósággal, ezért a valóság egyfajta átfantáziálására van szükség, majd az átfantáziálás eredményét vászonra viszi, és mint képet észleli azt. A kép világában történő elmerüléssel folytatódik a fantáziálás, viszont a festő ekkor már a beállítódásváltással felmerülő új ismeretekkel is rendelkezik. Ez a folyamat a képtudat és a fantázia együttes, de mindenképpen egymásra épülő működésére utal. Érdekes viszonyra lehetünk figyelmesek a készülő mű alkotásában szerepet játszó affektus és asszociáció, fantázia, kép és valóság között, amelyhez a festő személyes élményei is hozzátartoznak. Merleau-Ponty gondolatai közül a festészet és nyelv azonosításának, pontosabban a festészet nyelvként való megnevezésének elméletét emeljük ki, amely a festő úgynevezett „vad” észlelésének köszönhetőnek válik lehetségessé. Számunkra mindenekelőtt a husserli rendszerből hiányzó új értelmek, új jelentések és képzettársítások kialakulásának lehetősége érdekes, mivel a szürrealista festő éppen ezek létrehozására törekszik, azaz olyan összefüggéseket keres, illetve enged önmagától megjelenni, amelyek ellentmondanak a látható valóságnak. Ez az ellenkezés a szürrealista festő alapbeállítódásának tekinthető, így amikor reflektál, nem feltétlenül a helyesnek tartott értelmezés eredményeit követi, hanem éppen azokkal szemben lép fel. Merleau-Ponty a *nyelv* (beszélt nyelv) és a *beszéd* (beszélő nyelv) közötti különbségtételével hangsúlyozza a festészet és az irodalom jelentéstágító sajátosságát, amelynek köszönhetően a művészet és a festő *indirekt nyelve* kifejeződik a műalkotásokban. Habár úgy véli, hogy a festmény a csend (a tudattalan) hangján, azaz némán beszél, rámutatunk, hogy a festő belső párbeszédében képes meghallani ezt a hangot és kifejezést adni számára.

A harmadik és egyben utolsó szint a hermeneutika területe, amelyet Gadamer és Wittgenstein nézeteire támaszkodva, mintegy kitekintésként mutatunk be. Nézeteik bemutatását megelőzően rövid kitérőként felvázoljuk a művészettörténeti hermeneutika néhány képviselőjének, Gombrich-nak, Panofsky-nak és Goodman-nak a megállapításait, valamint Heidegger megértést és értelmezést érintő gondolatait. Úgy vélem, kézenfekvő az ok, ami miatt e két gondolkodóra (Gadamer és Wittgenstein) fókuszálunk. Mindketten a nyelv játékát, a mű és a befogadó együttjátzását feltételezik, amely megfelelő alappal szolgálhat téziseink számára. A megértés és értelmezés heideggeri megközelítésének bemutatását követően felvázoljuk a belső párbeszéd esélyét és szükségességét az alkotófolyamatban. Gadamer befogadás-elméletében kifejti, hogy a befogadói tevékenységet kétség kívül alkotó folyamatnak kell tekinteni. A mű megértésének folyamata, tulajdonképpen a mű és a befogadó közös játéka, amely

a műben lévő jelentés megtalálására nyitott befogadót a mű szimbólum létmódjából fakadó újrafelismeréshez vezet. A mű tulajdonképpen kérdésként áll a néző előtt, amely válaszokat vár, azonban minden válasz a néző tevékenységének, az együttjátszásnak az eredménye. A válaszokban rejlő újabb és újabb ismeret vezet a nézőt a műben eleve benne rejlő, és mondani akaró jelentés megértése felé, ugyanakkor a befogadó a mű által kikérdezett önmagáról is új ismeretre tesz szert. A mű és a befogadó közötti végtelen párbeszéd a műhöz tartozó játéktéren belül megy végbe, ahol a befogadó és a mű együttjátszva. A szürrealista alkotófolyamatra vetítve a gadameri gondolatokat, arra jutunk, hogy a Gadamer számára előkelőbb helyet rendelkező költészet művészi eszköze, a metafora képi formája a szürrealista festő műveiben is megtalálható. A költőhöz hasonlóan szintén a „találó szó” megtalálására törekszik, méghozzá egyfajta felolvasás, ellenőrző értelmezés segítségével, amelyet a *belső párbeszéddel* azonosítunk. Ebben az esetben is előkerül az új információ átadásának kérdése, ami különösen érdekes, mivel a készülő mű által felkínált válaszok csupán pillanatnyiak, ahogyan az azokra és önmagára is rákérdező festő kérdései is azok; a kérdés tulajdonképpen a következő válasz alapjának tekinthető. Wittgenstein gondolatai közül természetesen a késői korszakában megjelenő nyelvjáték, privát nyelv argumentum, valamint az aspektus-, és jelentésváltás fogalmakat vizsgáljuk meg, feltéve, hogy a festő több nyelvjátékban vesz részt, valamint, hogy a mű által kifejezett nyelvjáték eltérő lehet a festőétől. Kitérünk továbbá a kép és a szöveg, illetve a kép és a szó (gondolat) összefüggésének kérdésére is, mivel az alkotófolyamatban e kettő együttműködését, a festmény világának kialakulásában való együttes szerepét tételezzük, átveve azt a wittgensteini gondolatot, miszerint a kép és a szöveg bizonyos esetben helyettesíthetik egymást. A nyelv használatára épülő nyelvjáték-elmélet alapján arra próbálunk rámutatni, hogy a szürrealista festő műtől eltérő nyelvhasználatát a kép (mű) és a szó (reflexió) együttes alkalmazása teszi lehetővé. A festő párbeszéde pedig a közös alkalmazás során létrejövő új jelentések megértésére irányuló értelemező folyamatnak tekinthető. Továbbá a művész élményeinek az alkotói munkára való hatását is kiemeljük, amely a privát nyelv és a másodlagos jelentés, a szavak hangulatának, atmoszférájának kifejezését vetik fel.

A dolgozat felépítésének bemutatását követően, jöjjön néhány alapozó gondolat. Mindenekelőtt érdemes leszögezni, hogy a megértés és értelmezés tekintetében sajátos működést tételezünk. Tézisünk alapján az értelmezés az új, a nyelvhasználatot és kifejezést megakasztó kép vagy szó felbukkanása miatt válik szükségessé, amely

egyben az alkotófolyamatot tovább lendítő impulzusként lép fel. A festő saját készülőben lévő művét értelmezi, előhívja saját belső, a tudatos szint alá került, vagy ottmaradt képeit, és a reflexió következtében felmerülő affekciók hatására (ön)értelmezésbe kezd. A tudattalan működésével és szerepével kapcsolatban fontos megjegyezni, hogy a pszichológiai és fenomenológiai tudattalan együttes jelenlétét, együttműködését feltételezzük, azonban azt is látnunk kell majd, hogy a két tudattalan megközelítése között átfedések találhatók. Továbbá elmondhatjuk, hogy nem lehet kétség afelől, hogy a festő befogadói szerepe éppolyan lényeges része a művészi észlelésnek, ahogyan az alkotói. Amint egy kép megjelenik a vásznon, önálló életre kap és a maga önállóságában néz alkotójára. Mond neki valamit, amire a festő szándékosan vagy öntudatlanul — például hirtelen megjelenik előtte egy újabb kép, illetve, talán maga sem tudja miért, hirtelen egy foltot vagy vonalat helyez el a festmény egy pontján —, reagál, asszociál. Méghozzá az előző állapotot értelmezve hoz létre egy választ, így ebben az értelemben a festő beszél a művével, de a mű is beszél hozzá: visszahat alkotójára, azaz végeredményben a festő önmagával kerül szembe másikként. A művész szintén csupán utánanyúl az eredeti elképzelésének, utánakap, de elérni képtelen, csupán készülő festményére támaszkodhat. Képzeljük el, hogy valaki elveszíti a fonalat egy bonyolult gondolatmenetben, de közben folyton hallja az eredeti ötlete „mormogását”. Biztosan ismerős az érzés, amikor még megvannak a sarokpontok, az alapvető fogalmak, beugranak bizonyos szavak, de ezek az eredeti mondanivaló részletei csupán, így a végkövetkeztetés is bizonytalanná válik. Azonban nincs más lehetőség, mint valamiképpen összefűzni a darabkákat, kísérletezni velük, értelmet keresni bennük a már elmondottak alapján, s közben remélni, hogy beugrik az eredeti mondandó. Vagy, és talán így születnek a legeredetibb gondolatok, a fantázia, az asszociáció segítségével egészen új ötlet ugrik be és végül a beszélőt is meglepő megállapítás áll elő.

A művészet és a tudattalan vizsgálatának elengedhetetlen részét képezi a fantázia, illetve az álmodozás szerepének elemzése. A festői észlelés és a fantázia szoros összefüggése nem vitatható, a szürrealista festők esetében pedig egyenesen megkérdőjelezhetetlen. Kétségtelen, hogy a szürrealista festő legerősebb fegyvere a fantáziája, amely segítségével az ébren álmodott képeit jelenítheti meg és fejezheti ki a művein keresztül. A módszer tekintetében esetleg eltérő módon ugyan, de az irányzat festői mindannyian a valóságban rejlő ellentmondásokat, hiányosságokat, rejtett dolgokat, vagyis a láthatatlan és a kimondhatatlan, közvetlenül nem megjelenő többletet

akarták megmutatni. A képeken keresztül a nem láthatónak alakot, a csendnek pedig hangot kívántak adni. Mindezt a normalitás és anomáltság, a kimondott és ki-nem mondott között egyensúlyozva, a látható és a nem látható világ, a tudattalan és a tudatos összeegyeztetésének konfliktusában állva teszik: „a tudattalan a tudat koherens összefüggéseinek *hiányaiban* nyilvánul meg: illogikus gondolati ugrásokban, felejtésekben, a fantázia fantasztikus képződményeiben és manifeszt álomtartalmakban, főbiákban és egyéb neurotikus szimptomákban.”<sup>10</sup> Hogyan bukkanhatnak fel, miként jelenhetnek meg ezek a tudattalan tartalmak, illetve, miként tudatosulnak a festőben? Már ezen a ponton hangsúlyozzuk és rögzítsük: a dolgozat nem ezeket a kérdéseket vizsgálja, hanem arra keresi a választ, hogy milyen jelentésváltozást eredményező hatást hordoznak, hogyan hatnak a művészre az alkotófolyamat alatt felbukkanó saját szimbólumai? Nem célunk tehát a tudattalan fogalmának feltárása és részletes bemutatása, kizárólag a tudattalan megjelenési formáinak, elsősorban a szimbólumnak, az asszociációnak és a fantáziaképeknek a felmutatása — amelyek értelmezést igényelnek a művésztől, amely során a művész önmagáról, illetve a valósághoz való viszonyáról tud meg valamit —, valamint erre a szerepére koncentrálni a tudattalan státuszának a felvázolása a szürrealista festői folyamatban. Mindezt abból a feltevésekből kiindulva, miszerint az alkotófolyamat tudatos, illetve nem-tudatos részek kettősségéből áll össze és ez a kettősség kétféle beállítódást követel meg a művésztől. Feltesszük, hogy egyfajta párbeszédhelyzet alakul ki az alkotófolyamat során, amely teret enged a művész ön-, valamint készülő művének értelmezésére irányuló dialógus kialakulásának. Azaz a nem-tudatos alkotói munkához tartozó, a szürrealista festők szerint a tudattalan régiójából származó képek, szimbólumok, valamint a tudatos részt képviselő reflexió, azaz a látottak kontextusba helyezése között olyan értelmezés mehet végbe, amelynek sajátosságát a szürrealista festményekre jellemző mögöttes tartalom, az utalások és az asszociációk önállósulásának nehézsége adja. Amelyet tovább bonyolít az alkotás *folyamat* jellege, vagyis az a tény, hogy az értelmezés nem a kész műre irányul, hanem része az alkotófolyamatnak. Az értelmezés személyes mivoltának kiélezettségét sugallja, hogy amennyiben elfogadjuk a szürrealisták egy része által megnevezett ihletforrásokat (álmok, látomás), úgy arra kell következtetnünk, hogy a szimbólumok, vagy más megközelítésben, a felbukkanó véletlenszerű képzet-, illetve fogalmi társítások mint a tudattalan tartalmak kifejezései nem értelmezhetők más

---

<sup>10</sup> Rudolf Bernet: A tudattalan tudat Husserlnál és Freudnál. Ford. Ullmann Tamás. *Imágó Budapest*. 2012/3. 3.

módon a festő számára, csakis a megjelenő újabb képeken keresztül. Emlékezzünk azonban, hogy az alkotás közben a művészek nem szakadnak el a valóság talajától, mivel az új, egyéni asszociációk kialakítását célzó módszer megköveteli a valósággal való folytonos összevetést és a folyamatos kísérletezést, amely ezzel lehetőséget kínál egyfajta objektivitásba fordulásra. Az asszociáció tehát szürrealista alkotófolyamat elengedhetetlen elemének tekinthető, a mondanivaló kifejezésének alapja a gondolat, a fogalom és a kép váratlan és provokatív egységének megteremtése. Éppen ez a törekvés teremti meg annak a lehetőségét, hogy az alkotófolyamat során olyan elszakadás, széttöredezettség, majd újbóli összeállás menjen végbe, amely más irányba viheti el, illetve újabb utalással egészítheti ki az alkotófolyamatot. Ez az újszerű megközelítés engedi megmutatkozni a valóság láthatatlan részeit, valamint személyes emlékek, benyomások felbukkanását idézhetik elő a festményben, amelyekre a művész, a felételezett párbeszéd során rákérdez.

Az alábbiakban tehát a felvázolt kérdésekre keresve a választ, az alkotófolyamaton belüli magányos dialógus kialakulásának lehetőségét vizsgáljuk.

## **1. A tudattalan fogalma és értelmezése**

A tudattalan szerepének művészetbeli hatásának vizsgálata régóta az érdeklődés tárgyát képezi a filozófusok és pszichológusok körében. A tudattalan fogalma alapvetően kétféle módon közelíthető meg. Egyfelől tudattalannak nevezzük mindazt, ami nem tudatos, vagyis mindent, ami nem éri el a tudat szintjét, így például a küszöb alatti észlelés tárgyait. Ezt a nézőpontot képviseli például Leibniz, illetve a kognitív pszichológia. Másfelől tudattalan mindaz, ami nem ésszerű, az irracionális, amely nem ellenőrizhető és nem megismerhető. Természetesen mindkét nézet a mindennapi észleléssel van összefüggésben, azonban jól ismert, hogy Kant, Schelling, Schopenhauer és Nietzsche munkáikban a tudatos alkotás mellett, a művész sajátosságaként emelik ki a tudattalan folyamatok, — különösen a fantázia, az álom és az ösztön — működését, amelyek így a művészi alkotófolyamat részeként is megjelennek. A tudattalan működése, avagy a művész lelkének sötétben lévő részeinek — akár látomások formájában jelennek meg a művész számára — szerepe az alkotófolyamatban, már jóval a szürrealizmus kialakulása előtt is világosan kimutatható a látomásos elemeket alkalmazó festőművészek alkotásaiban, mint például a vallásos és

személyes szimbólumokat, vizuális metaforákat alkalmazó Hieronymus Bosch vagy a kliséktől való megszabadulást követelő William Blake és Goya festményein. A legtöbbször rémisztő alakok és kreatúrák mint az élénk fantázia és víziók<sup>11</sup> lényei és az (rém)álmovilágból származó szimbolikus figurák mind az azóta a pszichológiából már jól ismert tudattalan elfojtott tartalmainak megjelenésére utalnak.

Világosnak tűnik, hogy egyfelől pszichológiai, pontosabban a pszichoanalitikus megközelítést, másfelől a fenomenológia és a hermeneutika szempontjait érdemes vizsgálni a tudattalan tartalmak és nem-tudatosan észlelt érzetek, értelmek megjelenésének vonatkozásában.<sup>12</sup> Mivel a pszichológusok a küszöb alatti észlelés vizsgálatához tulajdonképpen a filozófusoktól kaptak ihletet, nem tehetjük meg, hogy éppen egy olyan művészeti stílus vizsgálatánál szorítkozunk egyik vagy másik aspektusra, amelynek célja a valóság „minden irányú kiterjesztése”.<sup>13</sup>

„Carl Jung úgy ismerte ezt a birodalmat mint szimbolikus kollektív tudattalan. Bárhogy hívjuk is, a látnok birodalma az a hely, amit álmokon vagy a tudat megváltozott vagy magasabb állapotán keresztül látogatjuk meg.”<sup>14</sup>

Téziseink részletes kifejtése előtt jeleznünk kell, hogy az általunk bemutatásra kerülő és filozófiai előzményekre épülő tudattalan és alkotófolyamat kapcsolatának vizsgálatában meghatározó szerepet betöltő pszichoanalitikus szerzők gondolatainak áttekintése kitűnő magyar nyelvű szövegekben is megtalálható (Halász, Erős-Bóky).<sup>15</sup> Így például a művészi alkotófolyamat és a művész életében bekövetkező traumatikus események összefüggéseit felmutató *Kreativitás és személyiség*<sup>16</sup> című munkában,

---

<sup>11</sup> Blake feleségével együtt akár éjszakákon át is térdelve imádkozott vízióikért. Vö. Frederick Tatham: *The letters of William Blake*. New York, Charles Scribner's Sons, 1906, 11.

<sup>12</sup> Dolgozatomban a kísérleti pszichológiai irányzatokat, így a kognitív pszichológiát sem vizsgálom, az általam vizsgált alkotófolyamatnak kizárólag elméleti, deskriptív bemutatására törekszem, amely során igyekszem a filozófiai megközelítéseket előtérbe helyezni.

<sup>13</sup> Bajomi Lázár Endre: A szürrealizmus története. In Uő (szerk.): *A szürrealizmus*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1979, 48.

<sup>14</sup> „Carl Jung knew this realm as the collective symbolic unconscious. Whatever we choose to call it, the visionary realm is the space we visit during dreams and altered or heightened states of consciousness.” – írja a művész saját esszéjében. Alex Grey: *What is visionary art?* <http://alexgrey.com/media/writing/essays/what-is-visionary-art/>

<sup>15</sup> Továbbá szeretném kiemelni a következő tanulmányokat: Halász Anna: Az alkotás pszichoanalitikus felfogása. *Lélekelemzés*. VII./1. (2012), 9-26., valamint B. Gáspár Judit: Alászállás és/vagy szublimáció. *Thalassa*. 21/2. (2010), 81-98. Ez utóbbiban a szerző a művészi munka folyamatát három szakaszban mutatja be. Az elsőt a „tudatállapotok hullámmzása” jellemzi, ahol „az egyes tudati – tudattalan, tudatelő öttes és tudatos – szinteken belül horizontális, pásztázó mozgás” működik, a második a „primer megformálás”, végül a harmadik szinten a művészileg átformált új én „konszenzuális formába öntése” valósul meg.

<sup>16</sup> Kőváry Zoltán: *Kreativitás és személyiség – A mélylélektani alkotáselméletektől a pszichobiográfiai kutatásig*. Budapest, Oriold és Társai Kiadó, 2014. Kőváry Zoltán *Az ösztönszublimációtól a szelf-egyensúlyig* című disszertációja alapján írt könyve, amelyben Csáth és Kosztolányi mellett Dalí

amelyben a szerző az általunk szintén példaként felhozott Dalí művészetét is vizsgálja. A festő kreativitásának, kreatív tevékenységének mint a „széttöredezett szelf” helyreállításának eszközét (szublimáció, formaalkotás), valamint szimbólumainak eredetét kutatja, amelyhez a freudi *pszichobiográfiai* módszert alkalmazza, amelynek történetét is felvázolja. Habár a művészet és a tudattalan kapcsolatának felvázolásához nyilvánvalóan részben megegyező szövegek kerültek feldolgozásra, az általunk követett út egészen más cél irányába halad. Elemzésünk sajátosságát az adja, hogy számunkra a festői belső párbeszéd kialakulásának lehetősége, illetve a párbeszédben megnyilvánuló *közlés*, azaz az értelmezésre szoruló mondanivaló és annak új, akár idegen jellege jelenti a központi problémát. Továbbá az *alkotófolyamaton belüli* művészi észlelés és fantázia, a szó és kép, valamint a beszéd és a festő előtt megjelenő látvány kapcsolatára, egymást *erősítő*, tehát nem valamelyik elfojtására épülő hatásaira fókuszálunk, amelynek felvázolásában alapvetően a fenomenológiai és a hermeneutikai nézeteket helyezzük előtérbe.<sup>17</sup> Az általunk is érintett pszichológia és nyelv (játékának) problémájának felvázolásának tekintetében pedig különösen Lacan és Kristeva elméleteire fektetjük a hangsúlyt. Tehát elsősorban nem a tudattalan tartalmak képi és verbális megjelenésének okait és folyamatát kutatjuk, hanem a művész által használt szimbólumok kiváltotta értelmező és önmagát újramegismerő gyakorlatot feltételezzük az alkotófolyamaton belül. Valamint a beugró emlékképek, feltörő érzések, affektusok az alkotói munkafolyamat irányát befolyásoló szerepére kérdezzük rá.

### **1.1 A tudattalan nyomai a művészet/filozófiában**

A tudattalan filozófiai gyökereit követve úgy tűnik, szintén két szálon kell megközelítenünk a tudattalan kérdését, amelyek összezsengenek a tudattalan freudi és jungi megkülönböztetésével. Lényeges eltérésről van szó, mivel az egyik megközelítés az értelem elfojtására, míg a másik éppen az értelem megjelenésére utal, ezek alapján beszélhetünk tudattalan, elfojtott tartalmakról, valamint az észlelés nem-tudatos részeiről. Így tehát egyfelől a tudattalan tartalmak tudatba törésének módjáról, azaz az álm és a fantázia közvetítő szerepéről, illetve ezen tartalmak elemzéséről, másfelől az

---

különböző szimbólumainak megjelenése, illetve „pszichopatologikus” alkalmazása és az ezek alapját képező, a festő életét meghatározó, traumatikus eseményekkel, elfojtott vágyaival való kapcsolat feltárására épülő elemzést is olvashatunk.

<sup>17</sup> Uő: *Az ösztönszublimációtól...* 203. Kőváry Schustert idézi.



észlelés folyamatának vizsgálatáról van szó. Mivel az alkotófolyamat tudattalan részei után kutatunk, az észlelés során felmerülő új értelmek felbukkanására és hatásaira fókuszálunk, amelyben az elsődleges folyamatok és küszöb alatti észlelés filozófiai leírására támaszkodunk. Röviden tehát az aktuálisan láthatatlan tartalmak és értelmek, azaz a tudattalan állandó, párhuzamos jelenlétére utaló — a szürrealista festőművészek alkotófolyamatának elemzése szempontjából alapvető fontosságú — folyamatokat helyezzük a középpontba.

Egyértelmű, hogy a tudattalan *filozófiája*, a nyilvánvaló kapcsolat ellenére sem azonosítható sem a tudattalan *pszichológiájával*, sem a *fenomenológiai* tudattalannal, azzal viszont nehezen lehet vitatkozni, hogy közös gyökereik alkalmassá teszik őket egymás összehasonlító, illetve egymást kiegészítő vizsgálatára. Szintén megállapíthatjuk, hogy a művészet/filozófiai megközelítések nem szolgálhatnak elegendő anyaggal a témánk számára, mivel a művésztől, a művészi észleléstől kevés információhoz juthatunk általuk. Ugyanakkor a pszichológiai, illetve a fenomenológiai vizsgálat alapjait képező gondolatok a filozófiai nézetekben is megtalálhatók, hiszen még a tudattalan iránti elkötelezettséggel szemben fellépő szerzők munkáiban is a freudi vagy épp a jungi tudattalan működésére utaló nyomokra bukkanhatunk, így például Sartre írásaiban. Az alábbiakban a tudattalan fogalmának vagy e fogalommal hasonló működésű fogalmak művészetfilozófiai vonatkozásait vesszük sorra, kiemelve a vizsgálat szempontjából lényegesnek tartott elméleteket.

A művészetfilozófián belül megfogalmazott tudattalan fogalmával kapcsolatban egyfelől az ideákra, másfelől a nem-tudatos észlelésre irányuló vizsgálat tekintetében látható különbség. Az idea fogalma Platónnál jelent meg, igaz, ő a művészetet csupán az utáncat utánczásának, az ideáktól kétszeresen távolinak tartotta, így például a festészetet is, amely „saját műve megalkotásában még messze tévelyeg az igazságtól; hiszen lelkünk ama részével szövetkezik, amely a gondolkodástól a legtávolabb van, és annak bizalmas kedvese.”<sup>18</sup> Hiszen a festő csupán az érzékeink számára közvetlenül nem hozzáférhető ideák látszatának a látszatát tudja létrehozni, amellyel megtéveszt másokat. Mivel a festők képesek tükörképként ábrázolni a valóságot, ezzel pedig annak illúzióját kelteni, Platón szerint nem tettek mást, mint egy adott dolgot egy adott szemszögből ábrázoltak, amellyel tudatosan keltettek illúziót. Az ideák, az archetípusokhoz hasonlóan<sup>19</sup> a kollektív tudattalan részeinek tekinthetők, amely habár

---

<sup>18</sup> Platón *Az állam*. Ford. Steiger Kornél. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2014, 603b

<sup>19</sup> A következő alfejezetben részletesen lesz szó a pszichológiai tudattalanról.

egy mindig rendelkezésre álló készletként adott, de az eléréséért meg kell dolgozni. Az idea nem más, mint olyan „sokféle egyes dolog”, „amelyeket azonos névvel jelölünk.”<sup>20</sup> – olvashatjuk *Az államban*. Az ideákat a lélek még a testbe költözés előtti időben közvetlenül szemlélhette, majd elfelejtette. Platón szerint a megismerés tulajdonképpen nem más, mint ennek a tudásnak, az ősválóságnak a felelevenítése, amely nézet közel áll Jung későbbiekben felvázolt kollektív tudattalanra vonatkozó gondolataihoz. Ezek alapján a művész rendelkezik a tudattalan tartalmak elérésének jogával, vagyis az alkotói munka közben képes behatolni a tudatos és tudattalan közötti átmeneti állapotba, majd vissza is térni onnan. Igaz, Platón számára a költő az egyetlen, aki művészete tekintetében elismerésre számíthat, de hangsúlyozza, hogy ő is kizárólag a „szent örület” által megszállott állapoton keresztül láthatja meg az eredeti tudást:

[...] ha ez megragad egy gyöngéd és tiszta lelket, felébreszti és mámorossá teszi, és dalban meg a költészet egyéb módján magasztalva a régiek számtalan tettét, neveli az utódokat. Aki [...] a múzsák szent örülete nélkül járul a költészet kapuihoz, abban a hitben, hogy mesterségbeli tudása folytán alkalmas lesz költőnek, tökéletlen maga is, költészete is [...].<sup>21</sup> – olvashatjuk Platón szavait Szókratészen keresztül.

Vagyis nem állíthatjuk, hogy Platón többre becsülte volna a költészetet festészetnél, hiszen kizárólag egyetlen esetben gondolta hasznosnak, mégpedig a dicsőítő dalok megalkotására irányuló művészi tevékenység esetében. Bármilyen más, amely túlradó érzelmeket kelthet, nem válhat hasznossá, inkább meggyengíti a hallgatót. Felmerülhet bennünk, hogy vajon miért nem adta meg Platón a lehetőséget a festőknek az ideák elérésére? Az ok a festőkkel szemben felállított követelmény, vagyis a természet és a valóság utánzásának elvárása, amellyel együtt jár a képi megjelenítés közvetettsége. A modellnek és képének hasonlítania kell egymásra, másként nem lehet sem szépnek, sem pedig igaznak nevezni. Érdekesnek találok ezzel kapcsolatban megemlíteni Platón tanítványának, Arisztotelésznek a nézőpontját, aki így ír a *Poétikában*: „Lehetetlenségeket alkotni hiba; de mégis helyeselhető, ha az ábrázolás eléri a maga sajátos célját.”<sup>22</sup> Arisztotelész tehát megengedhetőnek tartja az igazságtól való eltérést, amennyiben az nem céltalanul történik. Vagyis, még ha a művész tudatában is van a

---

<sup>20</sup> Platón: *Az állam*. 596a

<sup>21</sup> Platón: *Phaidrosz*. Ford. Kövendi Dénes, Simon Attila. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2005, 244 a-b.

<sup>22</sup> Uo.

valóságnak, megkerülve azt, más oldaláról mutatja meg annak érdekében, hogy az általa lényegesnek ítélt részlet kiemelésével az igazságot szolgálja. Habár mára fényét veszítette a természet utánzását célként tekintő festészeti álláspont, azonban a tudattalan — vagyis a lélek még testen kívüli állapota —, illetve az álom és a fantázia szerepe annál előkelőbb helyet tölt be a modern, tárgyat akár nélkülözni is képes festészeti stílusokban.<sup>23</sup> A valóság bemutatásának módja már nem a valóság tükrözésében, hanem épp a valóság láthatatlan részének valamilyen módon láthatóvá tételében, illetve a nem látható részletekre való utalásban keresendő.

A tudattalan filozófiai vonatkozásában szintén fontos szerepet töltenek be Leibniz nézetei. Elmélete szerint a világ alapvető egységeit jelentő monászok a világ erői, más szóval „a természet atomjai”, amelyek megtalálhatók minden létezőben, az alacsonyabb rendűektől kezdve a magasabb rendűekig az ennek megfelelő hierarchiát alkotva. A monászok meghatározott, eredendő rend alapján kapcsolódnak egymáshoz, működésük összhangját biztosítva ezzel. Az egyszerű szubsztanciák mellett összetett szubsztanciák is léteznek, melyek ezen halhatatlan monászok, azaz egységek alapján jönnek létre, amelyek további tulajdonsága, hogy zártak a külső befolyások hatásai számára. Folyamatos változásuk belső tevékenységüknek, a tökéletesség felé való törekvésüknek köszönhető. A vizsgálatunk szempontjából is lényeges gondolat azon alapul, hogy Leibniz a monászok között kizárólag minőségi eltéréseket tételezett,<sup>24</sup> amely alapján különbséget tett a tudattal, valamint a tudattalan képzetekkel rendelkezők között. Bevezette az úgynevezett „*petites perceptions*”,<sup>25</sup> fogalmát, amelyen a tudatos észlelést kísérő végtelen számú, a tudatot el nem érő érzetet értett, így a kis érzetek a tudatosság szintjének meghatározásában játszottak szerepet.<sup>26</sup> Leibniz az észlelés tudattalan, homályban maradt elemeinek létezésére építette elméletét, amelynek alapján a minden percepcióban benne lévő végtelen „kis érzetek” homályos módon az egész világot tartalmazzák és fokozatosan állnak össze határozott percepciókká. Ebben az

---

<sup>23</sup> Úgy tűnik Platón kizárólag azért nem alkalmazta a költőkre jellemző kétféle alkotói mód megkülönböztetését a festészetre, mert a festészetet alacsonyabb rendűnek ítélte. A festők mesterségbeli tudását ismerte el, ami nem lehet elegendő az ideák eléréséhez.

<sup>24</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz: *Monadológia*. In Márkus György (szerk.): *Gottfried Wilhelm Leibniz válogatott filozófiai írásai*. Ford. Endreffy Zoltán, Nyíri Tamás. Budapest, Európa Kiadó, 1986, 305. „Ezért egyik monász önmagában és az adott pillanatban csak belső tulajdonságai és cselekvései által különböztethető meg egy másiktól, melyek nem lehetnek egyebek, mint a monasz *percepciói* [...] és *törekvései* lappertíciói; azaz hajlamai, hogy az egyik percepcióról átmenjen a másikra, s ezek változásának elvei.”

<sup>25</sup> Uo. 319.

<sup>26</sup> Vö. Pavlovits Tamás: A végtelen észlelésének problémája az újabb értekezésekben és a *Monadológiában*. *Magyar Filozófiai Szemle, Monadológia*, 2015/1. 20-37.

esetben percepción a monások egy belső elv alapján történő egymáshoz viszonyított változásait kell értenünk, amely határozottan eltér a tudatosodott észleléstől, az *appercepció*tól. Szemléletes és sokat idézett hasonlatában olvashatjuk, hogy véleménye szerint a tenger hullámának észlelésében minden egyes vízcsepp homályos észlelése benne van, így a tenger morájában „minden egyes hullám moráját hallom”,<sup>27</sup> amellyel Leibniz szintén a percepciók végtelenségére utal, amely érzeteket azonban, ahogy Kant is megjegyzi, „valamiféle hiánynak (a világosság, a részképzetek hiányának) tartotta, [...] zavarosságnak”.<sup>28</sup> A Leibniz által tételezett, minden egyes pillanatban végtelen számú észlelet összessége természetesen nem jelenhet meg a tudatban, hanem csupán a tudattalan homályának eloszlatásához szükséges mértékben válhatnak tudatossá. A végtelenséghez kapcsolódva szintén meg kell említeni az ideákról mint az ember születésével együtt járó értelmi szemléletekről szóló szavait, amelyekből a tudattalan működésére következtethetünk: „megvan [...] az a távolabbi képességünk, hogy bármire gondolhassunk, arra is, amiről nincs ideánk, mivel képesek vagyunk befogadni ezeket. [...] kell lennie valaminek bennem, ami nemcsak elvezet a dolgokhoz, hanem ábrázolja is azt.”<sup>29</sup> Továbbá hangsúlyozza, hogy az ábrázolás során az ábrázoltnak és az ábrának nem kell teljesen megegyeznie egymással, amennyiben „marad némi analógia a tulajdonságok vagy jellegzetességek között.”<sup>30</sup> A lényegét a felismerhetőség jelenti. Megjegyzésként hozzáfűzöm, hogy Arthur Koestler *A teremtés* című munkájában olvashatjuk, hogy Leibniz előbbi gondolatai nyomán haladt az az E. Platner, német filozófus, aki először használta a tudattalan (*Unbewusstsein*) kifejezést,

[...] s azt állította, hogy a gondolkodás a tudatos és tudattalan folyamatok közötti szüntelen oszcilláció. Egy eszmének nem lényegi része a tudatosság. A tudatos eszméket Leibnizt követve *appercepció*knak, a tudatosság nélkülieket *percepció*knak, homályos, sötét képeknek nevezem. A szellem élete szakadatlan tevékenység; mindkét fajta eszmék folyamatos sorozata. Az élet során szüntelenül váltakoznak az *appercepció*k és a *percepció*k. A tudatos eszmék gyakran a tudattalanok eredményei.<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> Leibniz: *Gottfried Wilhelm Leibniz válogatott...* 291., 50.

<sup>28</sup> Immanuel Kant: *Antropológiai írások*. Ford. Mesterházi Miklós. Budapest, Osiris, 2005, 38.

<sup>29</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz: *Mi az idea?* In Márkus (szerk): *Gottfried Wilhelm Leibniz válogatott...* 203.

<sup>30</sup> Uo. 204.

<sup>31</sup> Arthur Koestler: *A teremtés*. Ford. Makovecz Benjámin. Budapest, Európa Kiadó, 1998, 184.

A továbbiakban a német romantika zseniesztétikájának képviselői közül Kant, Schelling és Schopenhauer vizsgálatunkat érintő nézeteit vázoljuk fel. Előjáróban annyit rögzíthetünk, hogy a romantika filozófusai számára szintén a költészet bírt kiemelt szereppel a művészetek közül. Olyannyira, hogy a művészi kifejezés számára legalkalmasabb formának tekintették. Ahogyan az a Schlegel testvérek írásaiban a filozófia és a költészet összekapcsolódásának leírásából is kiderül, számukra a költészet „a leginkább képes arra, hogy az ábrázolt és az ábrázoló között, minden reális és ideális érdektől mentesen, a poétikai reflexió szárnyain középütt lebegjen”,<sup>32</sup> amelyhez zsenialitás szükséges.<sup>33</sup> A gondolatmenet folytatásának részeként röviden, a részletekbe menő elemzést mellőzve említjük meg a zseniesztétika előfutáraiként Goethe és Schiller, a művészek egyedi képességeit méltató gondolatait. Platónhoz hasonlóan mindkét gondolkodó, — habár nem egészen azonos értelemben — különbséget tett a művész mesterségbéli és mondjuk így, művészi folyamatai között. Schiller ezt a különbséget a *naiv* és a *szenimentális* költő megkülönböztetésén keresztül mutatta be: „A költő, mondtam, vagy *maga* természet, vagy *keresi* a természetet. Az előbbi teszi a naiv, az utóbbi a szenimentális költőt.”<sup>34</sup> Később a naiv és szenimentális jelző mellett, a régi és modern kifejezést is használta a költők művészi álláspontjának jelzésére, így a szenimentális költőt egyben modern művésznek tekinti, aki szemben a naiv, természetet utánzó művésszel, *reflektál* a benyomásra.

A szenimentális költőnek ezért mindig két egymással viaskodó megjelenítéssel és érzéssel van dolga: a valósággal mint határral és a maga eszméjével mint végtelennel, s a vegyes érzés, amelyet kivált, mindig is e kettős forrásról tanúskodik. Mivel tehát itt két elv áll fenn, az lesz a döntő, hogy a kettő közül melyik kerül túlsúlyba a költő érzésében és ábrázolásában [...].<sup>35</sup>

Azonban figyeljük meg, hogy mégsem a szenimentális költőt nevezi zseninek, hanem, ahogyan később Kant is, a naiv, a természettől kapott képességét a művészetben

---

<sup>32</sup> A. W. Schlegel – F. Schlegel: Athäneum töredékek. In *Válogatott esztétikai írások*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Gondolat Kiadó, 1980, 280.

<sup>33</sup> A Schlegel testvérek gondolataira nem térünk ki hosszabban, mivel számukra a zseni inkább a művészet alapvető elvét jelentette, számukra a zseni a világ egyetlen géniuszának egyik megjelenése. A. W. Schlegel kritikával illette Kantot az öntudatlanul és a természetnek kiszolgáltatottan alkotó zseni miatt. A művészetet nem alkotásonként, inkább történetként, rendszerként kezelték.

<sup>34</sup> Friedrich Schiller: A naiv és szenimentális költészetéről. In Vajda György Mihály (szerk.): *Schiller válogatott esztétikai írásai*. Ford. Székely Andorné, Szemere Samu. Budapest, Magyar Helikon, 1960, 300.

<sup>35</sup> Uo. 307.

kibontakoztató költőt tekinti géniusznak. Platónt követően Schillernél is megjelenik az a felfogás, miszerint a művészet világában a gyermeki játékkal analóg folyamat megy végbe, amely során az észlelhető valóság dolgai új összefüggésekben mutatkoznak meg, ezáltal a művész (illetve a játékot játszó) saját, szubjektív világaként tűnik elő a maga objektivitásában. A játszó művész tehát nem veszi figyelembe a természet törvényeit, saját örömeire formálja át és alkotja újjá a világot, de játéka nem rendelkezik teljes szabadsággal, mivel az igazi művészet keletkezése a forma(ösztön) és az érzéki anyag(ösztön) harmóniájában valósulhat meg.<sup>36</sup> A schilleri ösztöntan e két hajtóerejének, azaz a passzív befogadás, illetve az aktív egységgé formálás tevékenységének egyesülése eredményeképpen alakul ki és lép működésbe a művészetet, így a művészi alkotófolyamatot is lendületben tartó spontán játékösztön, amely a játék, vagyis az ember legmagasabbrendű állapotának alapja. Az esztétikai ember létmódja ez, amely „az ösztöneinek kiszolgáltatott »természeti« ember és az áhított ész-ember»<sup>37</sup> között létezik. A tudattalan hatásai a művészetben és kifejezetten a költészet szenvedélyében bontakozhatnak ki, amely által a mindennapi rejtett vágyérzetek teljes világosságukban kerülhetnek kifejezésre. A tudattalan működése szintén mint természeti kegy jelenik meg Schiller gondolataiban, amely alkalmassá teszi a zsenit az természet megmutatkozására, ugyanakkor a zseni gyengeségéeként rója fel, hogy ki van téve a veszélynek, hogy elragadja a fantáziája és ezzel kikerül „a természet oltalma alól”. Schiller barátjánál, Goethenél már egy újabb megközelítéssel találkozunk, ő a tudatos és tudattalan közti szabad átjárást feltételezi.<sup>38</sup> Véleménye szerint a tudatos és a tudattalan elválaszthatatlan egymástól, olyannyira, hogy az elme képzelőképesége önkéntelenül, akár az akarattal szemben működik,<sup>39</sup> mivel:

Az ember képtelen hosszan létezni a tudatos állapotban, vissza kell húznia magát a tudattalanba az ott élő gyökereihez. – Minden cselekedetnek, így minden tehetségnek szüksége van valamiféle veleszületett elemre, ami önmagáért működik és tudattalanul magával viszi a szükséges készségeket. Itt kezdődik a sokrétű kapcsolat a tudatos és a tudattalan között.<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> Vö-Friedrich Schiller: Levelek az ember esztétikai neveléséről. In Vajda (szerk.): *Schillert...* 185-196.

<sup>37</sup> Dániel Anna: *Schiller világa*. Budapest, Európa Kiadó, 1988. 150.

<sup>38</sup> Főművében, a *Faust*ban ezzel a kettősséggel találkozhatunk.

<sup>39</sup> Vö. Richard Askay — Jensen Farquhar: Freud's Romanticistic Overtures: Goethe, Schiller, Schelling. In Uő: *Apprehending the Inaccessible: Freudian Psychoanalysis and Existential Phenomenology*. Evanston, Northwestern University Press, 2006, 79.

<sup>40</sup> L. L. Whyte: *The Unconscious before Freud*. Doubleday, Anchor Books, 1962, 119-120. „Man cannot persist long in a conscious state, he must throw himself back into the unconscious, for his root lives there.

Az elme tudatos és tudattalan aspektusának összefonódása éppolyan, mint az elme és a természet egymástól való elválaszthatatlansága. A művész egyfajta kutatóként tekint a természetre. Goethe számára a művészet mint második természet lép elő, a műalkotás azonban nem a természet képmása, hanem a természetből kibontakozó természetes közegnek tekinthető, azaz „a művésznek semmiképp sem kell, nem is szabad törekednie arra, hogy alkotása természeti műnek hasson.”<sup>41</sup> Úgy véli, hogy a művészetben a természet titkait kell feltárni, a természet szándékainak kibontása az, amelyet a művészetnek véghez kell vinnie. Goethe szerint a művészetnek olyan módon kell ábrázolnia a természetet, hogy a természetben rejlő lehetőségek olyan módon tűnjenek elő a művészi tevékenységnek köszönhetően, hogy ezzel bizonyos értelemben több mutatkozhasson meg a látható természetnél. Tehát a művészi alkotófolyamat a láthatatlan többlet előhívására tett kísérletnek is nevezhető, amelyben a természet kibontakoztatása tulajdonképpen a természet látszatát kelti, amellyel azonban „magasabb rendű valóságot kölcsönözhet az illúzióknak.”<sup>42</sup> Goethe tehát a mélyben, a természet és a művész bensőjében folyton ható, de kiteljesedni nem képes erő megmutatkozását tartja a valódi, „stílusos” műalkotások ismérvének.<sup>43</sup> Ugyancsak erre következtethetünk az allegória és a szimbólum különbségének leírásaiból, amelyből kiderül, hogy a szimbólumot a valódi műalkotásokhoz köti, vagyis az igazi alkotásokban a szimbolizáción keresztül, — amelyben a különös és egyúttal az általános is elmondásra kerül — az eszméből kép válik, azonban a képben foglalt eszme, a tartalom kimondatlan marad, azaz szimbólum formájában mutatkozik meg. Ezzel szemben az allegóriában elsőként a fogalom jelenik meg, amelyet a kép kialakulása követ.<sup>44</sup> Míg a szimbólumok forrása az eszményi, amely „mélységes jelentést hordoz”, addig az allegória megértése tanulást igényel, ezzel a szimbólumhoz rendelt intuíció és az allegóriához tartozó racionalitás kettősségét állítja fel. Goethe saját irodalmi műveit, illetve a művészetre vonatkozó írásait tartalmazó kötetek szövegeit is elemzés alá

---

– Every action, and so every talent needs some inborn element which acts of itself, and unconsciously carries with it the necessary aptitudes [...] Here begin the manifold relations between the conscious and the unconscious.”

<sup>41</sup> Vö. Radnóti Sándor: „Abschrift der Natur”. *Magyar Filozófiai Szemle*. 59/3. (2015), 12. Goethe-t idézi.

<sup>42</sup> Vö. Johann Peter Eckermann: *Beszélgetések Goethével*. Ford. Györffy Miklós. Budapest, Európa Kiadó, 1989.

<sup>43</sup> Johann Wolfgang Goethe: A természet egyszerű utánzása, modor, stílus. In Uő: *Irodalmi és művészeti írások*. Ford. Tandori Dezső—Görög Lívia. Budapest, Európa Kiadó, 1985, 298.

<sup>44</sup> Uő: *Maximák és reflexiók*. Ford. Gedő Simon. Budapest, Dekameron, 2002, 88-89., valamint vö. Földesi Györgyi: Szimbólum- és allegóriaelméletek. *Helikon*, LV/3. (2009), 325-249.

vonhatnánk, amely további részletekkel szolgálhatna a gondolkodó-író tudattalannal való kapcsolatát illetően.<sup>45</sup>

Kant képzelőerőre vonatkozó gondolatai közül elsősorban a reflektáló ítélőerő és a produktív képzelőerő leírása, illetve az utóbbihoz tartozó szimbolikus megjelenítés vizsgálata, továbbá a tudattalan hatására utaló zseni alkotói munkájával kapcsolatosan megfogalmazott nézetei érdekesek számunkra. Kant rendszerének egyik alapvető eleme a képzelőerő mint a jelenségek „szükségszerű szintetikus egységének *a priori* oka”,<sup>46</sup> transzcendentális funkciójának köszönhetően meghatározó szerepet tölt be az észlelés, azaz a jelenségek közötti rendszer kialakításában. A képzelőerő az érzéki és az értelem közötti olyan közvetítő képesség, amely nem csupán biztosítja a jelenségek megfelelő egymásutániségét, hanem *produktív* jellegéből adódóan bizonyos kapcsolatot is képes létrehozni közöttük. Ez az alapvető tehetség tulajdonképpen a képzetek asszociatív összekapcsolódásának alapját képező affinitás működésére épülő, „a tudat eredendő »hajlama« a sokféleség összetételére, még mielőtt ez a sokféleség konkrét alakban adva lenne.”<sup>47</sup> Kant a tudatosság két szintjét tételezte, az első a közvetlen vagy nem közvetített (*unmittelbar*), teljes egészében tudatos, a második pedig a közvetett vagy közvetített (*mittelbar*), részben tudattalan észlelési szint. Leibniz „petites perceptions” elméletét követő nézete szerint, a második szinten történő észlelés a sötét vagy homályos képzetek bevonásával megy végbe. Kant az „elme sötét térképe”<sup>48</sup> elnevezéssel jelölte az észlelés nem tudatos részét, amelyet a *Pragmatikus érdekű antropológia* című írásának elején található paragrafusokban olvasható „sötét képzetek” (*dunkel Vorstellungen*), avagy „homályba burkolódzó” képzetek közvetítenek. Leibnizzel ellentétben azonban nem csupán láthatatlan és folytonosan jelen lévő érzetökként kezeli ezeket, hanem egy második, nem tudatos (*nichtbewußten*) személyiség lehetőségét feltételezi általuk, amely személyiség például az álom és a fantázia világában juthat szerephez. Kant *Träume eines Geistersehers*<sup>49</sup> és a *Versuch über die Krankheiten des Kopfes*<sup>50</sup> című írásában olvasható elalvás folyamata és az

<sup>45</sup> Például *Antik és modern*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Gondolat Kiadó, 1981.

<sup>46</sup> Immanuel Kant: *A tiszta ész kritikája*. Ford. Kis János. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2004, 671.

<sup>47</sup> Ullmann Tamás: *A láthatatlan forma*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2010, 32., valamint Szegedi Nóra: Alkotás és adódás a kanti tapasztalatelméletben és Husserl genetikus fenomenológiájában. In Kenézy László-Rónai András (szerk.): *A dolgok (és a szavak)*. Budapest, L'Harmattan, 2008, 89-97.

<sup>48</sup> Husserlnél szintén a tudattalan homályban lévő jellegét jelző megfogalmazással találkozhatunk, ami nála az emlékezettel áll kapcsolatban, így olvashatunk „az emlékezet földalatti rétegéről”, illetve a „feledés birodalmáról” is az *Analysen zur passiven Synthesis* című munkájában.

<sup>49</sup> Immanuel Kant: *Träume eines Geistersehers*. Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1975, 76-77.

<sup>50</sup> Uő: *Versuch über die Krankheiten des Kopfes*. In Wilhelm Weischedel (Hrsg.): *Vorkritische Schriften bis 1768/2*. Frankfurt am Main, Suhrkamp —Taschenbuch, 1996, 885-901.



álmom világának összevetésén keresztül egy érdekes jelenség, az önaffekció leírásával találkozhatunk, amely nem más, mint az ébredést követő észlelésre jellemző és a művészi produktív fantáziával rokon tapasztalat. Azonban, mivel Kant egyértelmű kapcsolatot feltételez álom, illetve az ébredező „ön-megtévesztő” észlelés és az örület között, rámutat a tudattalan érzetek önmagunk megfigyelésével végzett kutatásának veszélyeire. A tudattalanból felbukkanó érzetek utáni kutatás, vagyis ha az addig homályban lévő tartalmakat „ki akarnánk lesni, mint tünnek fel elménkben hivatlanul is [...], azzal [...] a visszájára fordítanánk a megismerőtehetség természetes rendjét, és ez vagy már maga is betegsége az elmének (bogarasság), vagy betegséget hoz ránk, és a bolondokházába juttat bennünket.”<sup>51</sup> A sötét képzeteknek ugyanis könnyen a játakszereivé válhatunk, ezzel a homályosság kitisztulása helyett, az észlelő maga is a homály foglyává válik és e veszélyes képzetek képtelenségei, még ha fel is ismeri képtelen mivoltukat, eluralkodnak rajta. Kant elmélete szerint tehát a tudattalan nem vizsgálható, mivel büntetlenül nem reflektálhatunk a tartalmaira, illetve folyamataira. Fogalmaival mégis olyan eszközöket adott a kezünkbe, amelynek segítségével leírható ezen tartalmak észlelést, illetve a kifejezést is érintő megmutatkozása. A tudattalan erők működésének kérdése Kant művészetet érintő nézeteiből sem hiányzik, különösen az esztétikájában központi helyet elfoglaló zseni személyével, illetve alkotói munkájával kapcsolatosan fogalmazott meg érdekes gondolatokat. Számára a zseni az egyetlen olyan tehetség, aki képes szép művészeti alkotások létrehozására, még hozzá a természettől kapott egyedi kegy által, amely feljogosítja arra, hogy ne kövesse, hanem ő maga alkosson szabályt a művészet számára. Azaz a zseninek tulajdonított „természetnek kell a szabályt adnia a művészetnek, mégpedig a szubjektum képességeinek hangoltsága által.”<sup>52</sup> Legfőbb erénye pedig az eredetiség és az utánzásra méltó mű létrehozása, amelyről azonban képtelen beszámolni:

A zseni maga nem tudja leírni vagy tudományosan bemutatni, miképpen hozta létre alkotását, [...] saját maga nem tudja, hogyan támadnak benne az ahhoz szükséges eszmék, és nem áll hatalmában az sem, hogy ilyen eszméket akár tetszés szerint, akár tervszerűen kigondoljon, s azokat olyan előírásokban ossza meg, amelyek képessé tehetnének másokat az övével azonos alkotások létrehozására.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup>Immanuel Kant: Pragmatikus érdekű antropológia. Ford. Mesterházi Miklós. In Uő: *Antropológiai írások*. Budapest, Osiris Kiadó, 2005, 29.

<sup>52</sup>Uő: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Dr. Papp Zoltán. Budapest, Akadémia Kiadó, 1979, 233-234.

<sup>53</sup>Uo. 234.

Mindezek ellenére Kant mégsem állítja a zseni teljes szabadságát, mivel egyfelől a technikai tudás — „az anyag megmunkálása és a forma iskola képezte tehetséget követel”<sup>54</sup> —, másfelől maga a természet szab bizonyos korlátokat számára. Megteheti, hiszen a zseni tőle kapta a különleges tehetségét. A művészi tevékenység kifürkészhetetlensége mellett, a már említett reflektáló ítélőerő és a produktív képzelőerő szolgáltathat további érintkezési pontokként a szürrealisták és Kant zsenije közötti kapcsolat feltárásában. Mindkét fogalom az észlelésben, így természetesen a művészi észlelésre épülő alkotófolyamatban is jelen lévő sematizmus problémájára mutat rá, amelyről Ullmann Tamás *A láthatatlan forma*, illetve *Az értelem dimenziói* című könyveiben és több tanulmányában is részletesebben olvashatunk. Kant elmélete szerint a sematizmus a tudat alapvető tevékenysége, olyan szervező erő, amely lehetővé teszi az érzéki-szemléleti felismerést, valamint a gondolkodást. Ullmann írása alapján összefoglalva a kanti gondolatmenetet elmondhatjuk, hogy a sematizmus egy állandóan és önkéntelenül ható erő, amellyel — az értelmi általános fogalmak és az érzéki sokféleség között betöltött közvetítő szerepének köszönhetően — értelmezni tudjuk a világot. A séma, „ami nem egyéb a képzelőerő termékénél”, tehát nem valamiféle belső képet jelent, nem hasonlóságon alapuló megjelenítéseket feltételez, hanem olyan „szabály a képzelőtehetség számára”, amely „azonban nem képi természetű”.<sup>55</sup> A sematizmushoz mint a világot összetartó erőhöz kapcsolódó első fogalom az ítélőerő, vagyis az a képesség, „amely a képzelőerőt hozzáigazítja az értelemhez.”<sup>56</sup> Az ítélőerő lehet meghatározó és reflektáló, amelyek közül a reflektáló működése érdekes számunkra. A reflektáló ítélőerő tulajdonképpen az adott különöshöz tartozó általános megtalálásában játszik szerepet, vagyis az egyetlen észlelési sémába sem beilleszthető különös számára megfelelő általános fogalom megtalálásának feladata hárul rá. Mivel egyetlen szabállyal vagy definícióval sem rendelkezik ennek eldöntéséhez, így neki kell meghatározni a szabályt, amely alapján az adott egy fogalom alá tartozik. Kant a fogalom szemléleti ábrázolására vonatkozóan a meghatározó és a reflektáló ítélőerő működéséhez igazodó sematikus és szimbolikus „megérzékítést” különbözteti meg. A szimbolikus ábrázolás esetében, szemben a sematikuskal, „az ítélőerő kettős tevékenységet végez: a fogalmat először egy érzéki szemlélet tárgyára alkalmazza”, majd „e szemléletről való reflexió pusztán szabályát alkalmazza egy teljesen más tárgyra,

---

<sup>54</sup> Uo. 237.

<sup>55</sup> Ullmann Tamás: *A láthatatlan forma*. Budapest, L'Harmattan, 2010, 54.

<sup>56</sup> Kant: *Az ítélőerő...* 235.

melynek az első tárgy csupán a szimbóluma.”<sup>57</sup> A fogalom és a hozzá kapcsolódó látvány a kettő között lévő hasonlóságon alapul, amelyet egyfelől ki lehet fejteni a nyelvben rögzült metaforákkal, másfelől váratlanul elérhetővé váló új aspektusoknak köszönhetően addig nem látott, váratlan kapcsolatok is feltárulhatnak, ami a képzelőerő *produktív* jellegét mutatja.<sup>58</sup> Kissé visszalépve, *A tiszta ész kritikájában* így ír erről:

Csak a *képzelőtehetség produktív szintézise* mehet végbe *a priori* módon, mert a *reproduktív* szintézis a tapasztalat feltételein nyugszik. Vagyis a képzelőtehetség appercepció előtti, tiszta (produktív) szintézise szükségszerű egységet alkot, s e szükségszerű egységnek az elve minden megismerés – de különösen a tapasztalat – lehetséges voltának alapja.<sup>59</sup>

*Az ítélőerő kritikájában* azonban már az esztétikai élmény vonatkozásában olvashatunk erről a különleges, a látható és egyértelmű hasonlóságot meghaladó, új kapcsolatok meglátására alkalmas alapvető képességről, amely jelen van „minden olyan tapasztalásban, amelynek során nemcsak a megismerés leegyszerűsítő érdekei hatnak, hanem a megismerésnél több lendül mozgásba.”<sup>60</sup> A sematizálás ebben az esetben tehát egy intuitívan működő analógiás-szimbolikus utalásban merül ki, amely az észlelés legapróbb részleteire is kiterjed. Vagyis az esztétikai tapasztalat során a képzelőerő olyan megjelenítésével találkozhatunk, amely „arra készlet, hogy sok mindent gondoljunk”, de ezt a sok mindent képtelenek vagyunk meghatározott gondolatokhoz vagy fogalmakhoz kapcsolni, ezért „semmilyen nyelv nem képes teljesen elérni és érthetővé tenni.”<sup>61</sup> Összefoglalva az előzőekben felvázolt kanti gondolatokat: a művészi alkotások befogadása (és alkotása) során mindig előáll valami többlet, amely megfoghatatlan és kimondhatatlan marad, vagyis, ami túlmutat ugyan az ismereteinken, ugyanakkor azok láthatatlan alapját képezi. Ezáltal az esztétikai tapasztalat nem csupán a meglévő tapasztalati, nyelvi készletek lebontását és újak létrehozását igényli,<sup>62</sup> de egyben a husserli „többletvélés” (*Mehrmeinung*) sajátos tapasztalatának is tekinthető, hiszen soha nem lehet tökéletes megfelelést elérni. Ezt a megfontolást alapul véve

---

<sup>57</sup> Uo. 270.

<sup>58</sup> Vö. Ullmann Tamás: *Az értelem dimenziói*. Budapest, L'Harmattan, 2012, 42.

<sup>59</sup> Kant: *A tiszta ész...* 681.

<sup>60</sup> Ullmann Tamás: Kant és a hattyú. *Holmi*. 2007/ 3. 341.

<sup>61</sup> Kant: *Az ítélőerő...* 229.

<sup>62</sup> Ullmann: *Az értelem...* 43.

vázoljuk fel a szürrealista festő észlelési módszerét a későbbiekben részletesen is elemzett husserli és merleau-ponty-i gondolkodásban is.

Elődeihez hasonlóan Schelling szintén az alkotófolyamat kettősségét hangsúlyozza, egy tudatos és egy nem tudatos részt együttműködésén alapuló alkotói folyamatot tételezve. Kanttal egyetértésben ő is a zseniális művészt tartja az egyetlen, valódi művészi alkotások létrehozására képes művésznek, aki az alkotófolyamat során kordában tudja tartani és egységgé tudja kovácsolni a tudatos és a tudattalan részt. Vagyis mind a szubjektív („gondolkodó”) tudatos, mind az objektív („magánvaló”) öntudatlan tudás adta lehetőségeket képes használni és alkalmazni. Schelling azonban egyértelművé teszi, hogy a kifejezés tekintetében az öntudatlan mindenképpen a tudatosra szorul, hiszen a kettő együttműködése kizárólag a tudatban mutatható ki. Erre pedig a tudatos és az öntudatlan kettősségét magában foglaló esztétikai tevékenységet tartja egyedülként alkalmasnak, ahol a műalkotás által kiemelt szubjektív objektívvé válhat.

Egy hosszabb idézettel összefoglalva a schellingi gondolatot:

[...] ha a művészetet két egymástól teljesen különböző tevékenység teszi teljessé, akkor a zseni nem az egyik és nem is a másik, hanem az, ami felette áll mindkettőnek. Ennek a két tevékenységnek az egyikében, nevezetesen a tudatos tevékenységben azt kell keresnünk, amit közönségesen *művészetnek* neveznek ugyan, de valójában csak az egyik része annak, nevezetesen, az a része, amelyet tudatosan, megfontoltan és meggondoltan gyakorolnak, amely tanítható és megtanulható [...]; a művészetben szintén szerepet játszó öntudatlan tevékenységben viszont azt kell keresnünk, amit nem lehet megtanulni, [...] mert csak a természet kegye adományozhatja a művésznek vele született képességként.<sup>63</sup>

A Schelling által írtak szerint a festő számára megszűnik a valóság és az ideális világ közötti válaszfal, így a valóságban hamisan látható alakok teljességükben tárulhatnak fel,<sup>64</sup> így a művésznek nem lehet célja a valóság utánzása, ellenkezőleg, távolságot kell tartania a természettől.<sup>65</sup> Ehhez hasonlóan az elérhetetlen, de önálló működésre képes tudattalan területét és a hozzá tartozó elemeket, amelyeket az álom, az örültség, valamint a zsenihez kapcsolódó jelenségekhez hasonlónak vélte, szintén elválasztotta a

---

<sup>63</sup> F. W. Schelling: *A transzcendentális idealizmus rendszere* Ford. Endreffy Zoltán. Budapest, Gondolat Kiadó, 1983, 385.

<sup>64</sup> Uo. 402.

<sup>65</sup> F. W. Schelling: *A művészet filozófiája*. Ford. Révai Gábor. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1991, 220.

tudatostól. A tudattalan „felszámolhatatlan idegenség”-ként az önmagát tételező tudat alapját képezik.<sup>66</sup> Ahogyan Ullmann rámutat, az emberhez tartozó, de az ember determináltságán kívül álló, egészen nem megismerhető és nem ellenőrizhető részek az egzisztencia aktuális létezésének fundamentumát jelentik, amelyek azonban az esztétikai tevékenységnek köszönhetően megjelenhetnek a tudatosban. Továbbá Schelling hangsúlyozta, hogy az ember legnagyobb, legnemesebb cselekedetei akkor történnek, amikor a tudat nem figyel magára, vagyis azon folyamatok során, amelyek a tudat háta mögött zajlódhatnak. A művészet tekintetében ez nyilvánvalóan a nem-reflektív alkotói tevékenység elsőbbségére utal. A tudattalan hatása tehát folyton jelen lévő, a tudatos tevékenységet és észlelést kísérő erő, amelyet Schelling a *sors*, illetve a művészettel kapcsolatosan, az említett *zseni* fogalmával fejez ki. Míg a sors „szabad cselekvésünk által, de tudtunkon kívül és akaratunk ellenére” soha nem gondolt célokat valósít meg, a zseni a maga megfoghatatlan képességével objektívvá teszi az alkotást.<sup>67</sup> Schelling szerint egyedül a zseni képes létrehozni a tökéletes, objektív műalkotást azzal a plusszal, amelyet a „közönséges” művészettel szemben a művészet poézisének nevez. A poézis, amellyel lehetővé válhat a „közönséges valóságból” való kilépés, nem csupán a zseni egyedi, nem tanulható képessége, hanem a tudatos alkotói munkával együtt és kizárólag a kettő együttműködésével, a művészi szemléletet is működtető erő. Összefoglalva, „Schelling alaptézise az, hogy a műalkotás a természet és a »szabadság« szintézise, a tudatos és »öntudatlan« tevékenység identitása, s így »öntudatlan végtelenség«. [...] a kettőjük között lévő és csak az »öntudatlanban« áthidalható szakadék jön létre.”<sup>68</sup> Láthatjuk, hogy Schelling a tudattalant a tudatos mellett passzívan zajló, de állandóan ható folyamatnak tekintette, amelynek megvannak a maga sajátos szabályai. A költői szemlélet vonatkozásában rámutat a művésztől joggal elvárható produktivitásra, amelyet költői képességnek nevez, hajtóereje pedig a Kantnál is alapvető szerepet betöltő, tulajdonképpen a tudattalannak helyet adó képzelőerő. Vagyis az a tevékenység, amely „produkálja azt, ami a tudaton túl mint valóságos világ jelenik meg előttünk, és azt, ami a tudaton innen mint ideális világ vagy a művészet világa jelenik meg.”<sup>69</sup> Schellingnél tehát a tudattalan és a tudatos a művészetben,

---

<sup>66</sup> Vö. Ullmann Tamás: Hogyan működik a tudattalan? *Working Papers in Philosophy*, 2017/2, 7-8. [http://www.fi.btk.mta.hu/images/2017\\_02\\_ullmann\\_tamas\\_hogyan\\_mukodik\\_a\\_tudattalan.pdf](http://www.fi.btk.mta.hu/images/2017_02_ullmann_tamas_hogyan_mukodik_a_tudattalan.pdf)

<sup>67</sup> Schelling: *A transzcendentális...* 386.

<sup>68</sup> Uő: *A transzcendentális idealizmus...* 15.

<sup>69</sup> Uo. 401.

egészen pontosan a zseni alkotásában egyesülhet, amelynek objektivitását a zseni egyedi képessége biztosítja.

Schopenhauernek, — akitől a tudattalan fogalmát eredeztetik, szemben a már említett és hivatkozott Lancelot Whyte *The Unconscious Before Freud* könyvében olvasható Platner elsőbbségével — elsőként sikerült feltárnia a lélek tudattalan sötét mélységeit, amelynek alapján a tudattalanak az emberi személyiség folyton működő részeként értett fogalma szélesebb körben ismertté vált. Poszt-kantiánus gondolkodó lévén, nézeteiben szintén kiemelkedő szerepet kapott a különleges képességgel rendelkező zseniális művész tevékenysége. Schellingéhez hasonló véleménye szerint, a tudattalan homályos területe nem más, mint az emberhez alapvetően hozzátartozó rész, amiből következik, hogy a zseninek is kettős értelemmel kell rendelkeznie. Az egyik a saját akarátának, ösztöneinek szolgálatában áll, míg a másik objektíven szemléli a világot és tükrözi vissza a „puszta jelenségek” utaló szimbólum jellégét kihasználva. Ahogyan sokan előtte és utána, a tudattalan és a tudatos közti átmenetet ő is az álomhoz és az ébredéshez hasonlította, amely során a tudattalan tulajdonképpen a tudat által nyer világosságot. Vagyis a tudatot olyan médiumnak tekintette, amely lehetővé teszi a tudattalan jelenlétét. *A világ mint akarat és képzet* című művében találhatunk több, a tudattalanra vonatkozó részt, amelyek egyfelől az álom és valóság kapcsolatát, másfelől a zseni tevékenységét érintik. Írásában felteszi a kérdést, hogy vajon nem álom-e az egész élet? Illetve, hogyan különböztethető meg egymástól álom és valóság? A feltett kérdésekre adott válasz szerint a felébredés biztos tudata segíthet a különbség észrevételében, viszont némely esetben, és itt Kantot, Hobbes-t és Platón-t citálja, a két világ egybecsúsíthat, örök rejtélybe zárva annak a valóságát, hogy valami valóban megtörtént-e vagy álom volt csupán. Úgy tűnik, ezekben az esetekben érhető tetten a tudattalan betüremkedése a tudatosba, amely a szürrealista alkotófolyamatban is megtörténik. A különbség az, hogy a szürrealista művészek az alkotói módszerük alapjaként szándékosan próbálják kiváltani és átélni az álomszerű állapotot. A tudatos és a tudattalan megkülönböztetése Schopenhauer művészetére vonatkozó nézeteiben is megjelenik a már említett mű címében szereplő *akarat* és *képzet* fogalmához kapcsolódva. Ennek megfelelően az akarat és a képzet a szubjektivitás és objektivitás felől ragadható meg. A képzet a mindennapi élet tér és idő által meghatározott jelenségeinek alapelveként gondoskodik a *principium individuationis*-ről, vagyis az egyediesülés azon módjáról, amely által egy dolog más dolgoktól különbözőként tételeződik, az *akarat* viszont szembeszáll a térrel és az idővel, azokon kívül lévő

létezőként magát a „világ belső tartalmát”, objektivitását alkotja. Vagyis az „éber és képzeteket alkotó tudatunk alatt” húzódik „a *principum individuationis*-nak nem engedelmessé, irracionális és tudattalan akarata.”<sup>70</sup> Az akarat tehát nem jelenik meg közvetlenül, azonban a valódi művész képes kifejezni az esszenciáját, vagyis képes elérni az akarat objektivitását. Hiszen „a gényűs lényege a kontemplációra való túlnyomó képességben áll: mivel pedig ez a saját személy és a saját vonatkozások teljes elfelejtését kívánja, a zsenialitás nem más, mint a legtökéletesebb objektivitás, vagyis a szellem objektivitása.”<sup>71</sup> A zsenik személyiségüket illetően is kitűnnek a többi ember közül, mivel a zseniális művészek „indulatos vérmérséklete és [...] minden képzetüknek nagyobb élénksége és tökéletessége az ettől támasztott indulatok aránytalanul nagyobb hevességét okozza.”<sup>72</sup> Úgy tűnik, hogy a tudattalan akarat hatásai által a zseni mintegy saját objektivitását is megéli, Schopenhauer szerint:

[...] a művész helyettes-közvetítő csupán, a világteremtés látnoki szerve, aki a vásznon, szemléletes megismerési produkció által *in nuce* hozza létre a világot, lényeglátását tevékenységének belső szükségességére hitelesíti [...] törvényei nem benne magában élnek – e törvényeket ő maga is azoktól a lényegbeliségektől fogadja be, amelyeknek szószólója.<sup>73</sup>

Míndezekből egyértelműen kiderül, hogy habár Schopenhauer a tudattalan fogalmát alapvetően nem egy elfojtott tartalmakat magában foglaló területre alkalmazza, mégis vannak találkozási pontok a két megközelítés között, amelyeket különösen az álom leírásában fedezhetünk fel. Ugyanakkor tisztán látható, hogy Schopenhauer nézetei távol állnak a jelen vizsgálat tárgyát képező szurrealista festészetre jellemző, a művész érzéseinek, személyes emlékeinek és traumáinak kifejezését is feltételező művészi módszertől.

Friedrich Nietzsche tudattalant érintő gondolatainak megemlézése mindenképpen szükséges, mivel szorosan kapcsolódnak az esztétikához. Érdemes kiemelni, hogy filozófija jelentős hatással volt a bonni egyetemen filozófiát is tanuló Max Ernstre, akinek alkotásai elsőként igazolták a szurrealista irányzat festészet általi kifejezésének jogosultságát. Nietzsche művészettel és az esztétikaival összefüggésben

---

<sup>70</sup> Ullmann: *Hogyan működik...* 2.

<sup>71</sup> Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Európa Kiadó, 1991, 36.§. A művészetek közül a zenének kiemelt jelentősége van, közvetlen beszéd, amelyben a magánvaló kifejeződik.

<sup>72</sup> Uő: *Életbölcselet*. Ford. Dr. Szemlér Lőrinc. Budapest, Hatágú Síp Alapítvány, 1993, 18.

<sup>73</sup> Uo.

megfogalmazott gondolatainak rövid felvázolása tehát megkerülhetetlen a témánk szempontjából. Hangsúlyozzuk azonban, hogy nincs lehetőségünk Nietzsche nézeteinek részletes bemutatására, kizárólag a vizsgálatunkat közvetlenül érintő gondolatokra térünk ki nagy vonalakban, így például a nyelv metaforikus és művészi-teremtő jellegét, illetve a nietzsche-i elméletben a tudattalant képviselő ösztön *dionüszoszi* tombolását említjük meg. Nietzsche szerint a tudattalan területe, illetve tartalmai nem rendelkeznek rejtélyes erővel, ami ellentétben áll az elődei által képviselt állásponttal. Számára a tudattalan nem a tudatostól függő régiót, hanem a szellemi világunk egyik állapotát jelentette, amelynek a tudatossal szembeni elsőbbségét kétségtelennek tartotta. Úgy vélte, hogy a tudattalan vágyak és ösztönök az ember cselekedeteit és gondolkodását befolyásoló, állandóan ható erőként vannak jelen. Ezzel kapcsolatosan Leibnizet hozza fel példaként, aki rájött, hogy „a tudat csupán a képzet esetleges, de nem szükségszerű és lényeges attribútuma, [...] csupán szellemi és lelki világunk egy állapota (talán beteg állapota) és távolról sem maga a tudat.”<sup>74</sup> Nietzsche tehát a tudatost és a tudattalant a képzetek minőségét jelző fogalmaknak tekintette. Vizsgálatunk szempontjából kiemelendő, hogy *A hatalom akarása* című könyvében a szürrealista módszerhez hasonló eljárás leírásával találkozhatunk a tudattalan automatizmusát megemlítő szöveghelyen. Pontosabban, a másik oldal felől megközelítve, Nietzsche a tudat felesleges voltát emeli ki, hiszen a tudat „másodlagos szerepben, majdnem közömbös, fölösleg,” amelynek talán éppen az a feladata, hogy „eltűnjön, utat engedve a tökéletes automatizmusnak.”<sup>75</sup> A tudat tulajdonképpen a valódi képzetek elfedésére szolgál, ugyanis működésével meggátolja a képzeteknek a maguk közvetlenségében való megmutatkozását. Vagyis a valódi képzetek, illetve tapasztalatok eléréséhez a tudat feshámolására van szükség, amelyhez a művészetten át vezet az út. A művészethez pedig egy már jól ismert állapot, a „bódulat” szükséges, Nietzsche megfogalmazása szerint: „Hogy művészet legyen, hogy valamiféle esztétikai tevés, nézés: ehhez egy bizonyos fiziológiai alapfeltétel szükséges, mégpedig a bódulat.”<sup>76</sup> Olyan, az ösztönök által felfokozott állapot ez, amelyben az ember tökéletességében „élvezi magát” a világ saját akarata szerinti átalakítás, vagyis a művészet révén. Mivel Nietzsche szerint minden tudatosult világról és önmagunkról szerzett percepciónk már sematizált, az észlelést kísérő értelmezés, azaz a metaforikus nyelv által való kifejezés, hiszen a „belső

---

<sup>74</sup> Friedrich Nietzsche: *A vidám tudomány*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, Holnap Kiadó, 1997, 357. aforizma.

<sup>75</sup> Uő: *A hatalom akarása*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, Cartaphilus, 2002, 523. aforizma

<sup>76</sup> Uő: *A bálványok alkonya*. Ford. Horváth Géza. Budapest, Helikon Kiadó, 2015, 124.



tapasztalás« csak azután jut el a tudatba, hogy talált egy belső nyelvet, amelyet az individuum ért.”<sup>77</sup> Hiszen a világ igazságai nem mások, mint rendszerbe foglalt, rögzült metaforák összessége. A nyelv általi kifejezéssel tehát nem valami többlet válik elérhetővé, hanem épp ellenkezőleg, a nyelv rögzült metaforáin keresztül elvész a tudattalan saját mondanivalója. Nietzsche szerint az ember az önmagát, illetve a valóságot is elhomályosító intellektus segítségével igyekszik megfelekedezni saját, a világot is művészi módon átformáló szubjektumáról. Illetve arról az utalásszerű esztétikai viszonyról, amelyhez arra „a költői találékonyság és szabadság közbülső szférájára és közvetítő tehetségre van szükség,”<sup>78</sup> amelynek a valóság látszatának létrejötte is köszönhető. Ebből következik, hogy a valóság igazságot elfedő fásult metaforáit a művészetben kell újraértelmezni. Vagyis művészi munkával, azaz a metaforaalkotás ösztönének engedve új metaforákat kell létrehozni, amelyek megmutatják, hogy a tapasztalatokat rögzítő valóság a tudat által alkotott illúzió csupán. Tehát a művészet az, ami szabad folyást enged a „metaforaalkotás iránti ösztönnek”, amellyel a „világot olyan szeszélyessé változtatja át, hogy az már hasonlítani kezd az álom világához.”<sup>79</sup> A tudattalan és a tudatos terület egymáshoz való viszonyát az elfojtott vágyak és ösztönök felszabadító erejének és az azt megzabolázni próbáló módszernek, vagyis a művészet *apollóni* és *dionüszoszi* jellegének megkülönböztetésén keresztül mutatta be. E kettősség alapját a korábban már röviden bemutatott Schopenhauer *A világ mint akarat és képzet* című műve adta. Ennek megfelelően a dionüszoszi és az apollóni (amelyhez a *principium individuationis* kapcsolja), az akarat és a képzet schopenhaueri fogalmának felel meg. Azonban míg az akarat és a képzet egymással párhuzamosan vannak jelen,<sup>80</sup> az ösztön és a szabályok világa állandó harcban állnak egymással, egymásnak feszülnek. A valóság, azaz a látszat, amely eltakarja a dionüszoszi eredetet, Nietzsche szavaival élve, elemei mint „sötét foltok cikáznak a szemünkben”,<sup>81</sup> amelyek „gyógyírként” szolgálnak, ha a Napba tekintünk. Azonban azt is meg kell jegyeznünk, hogy az akarat helyett a dionüszoszi jelző mellett, az „ős-egy” kifejezés is szerepel, amelyhez számos körülírás társul, többek között „ős-művész”-ként is megjelenik.

---

<sup>77</sup> Uő: *A hatalom...* 479. aforizma

<sup>78</sup> Uő: A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról. Ford. Tatár Sándor. *Athenaeum I.*, 1992/3, 10.

<sup>79</sup> Uo. 13.

<sup>80</sup> Vö. Ullmann: *Hogyan működik...* 2.

<sup>81</sup> Uő: *A tragédia születése*. Ford. Kertész Imre. Budapest, Európa Kiadó, 1986, 77.

Csak mikor a művészi nemzés aktusa során a géniusz a világnak ezzel az ős-művészeivel összeforr, akkor tud csak meg valamit az örökké egylényegű művészetéről; mert ebben az állapotában ő most csodálatosképpen olyan, mint az a mesebeli szörny, aki megfordítja a szemét, és önmagát nézheti: most egyszerre szubjektum és objektum, egy személyben költő, színész és néző.<sup>82</sup>

Nietzsche álom és mámor szembenállását szintén a schopenhaueri gondolatokra vezethetjük vissza és újabb érintkezési pontként olvashatjuk leírásukat. A gondolkodó szerint, „aki ébren van, az csupán a merev és szabályos fogalomszövedéknek köszönheti annak tudását, hogy ébren van, s épp ezért támad olykor az az érzése, hogy álmodik, amikor a művészet széjjeltépi ezt a fogalomszövevényt.”<sup>83</sup> Az idézetből is kitűnik, hogy Nietzsche az álom fenomenjét, amely széttöri a látszatot és feltárja a valóságot átjáró megtévesztést, — hiszen „az álomvalóságnak legélénkebb élésén is átcillan mégis a sejtelem, hogy csak *látszat*”<sup>84</sup> — a szürrealisták elképzelésével nem egészen megegyező módon értelmezi. A valóság látszat-nyugalmát megtörő művészi álmot nem a dionüszoszi mámorhoz, hanem Apollón művészetéhez rendeli, és a látszat látszatának tartja. Vagyis a valóság művészet által felszakított látszata elől menedéket nyújtó látszatnak tekinthető, amely távol tart a mindent felborító „barbár” dionüszoszi szenvedéstől. Ezzel szemben a szürrealisták, akik ugyancsak a valóságból indultak ki, a dionüszoszi széttöredezettséget, bizonytalanságot és szenvedést megtartva alkották újra és ábrázolták azt. Ennek ellenére nyilvánvalónak tűnik a kapcsolat Nietzsche előbbi gondolatai és a szürrealisták célkitűzése között, amely a teljes valóság bemutatása, így minden, a látszat mögött rejlő láthatatlan vagy csupán sejthető valóságrész felfedezése volt. Nietzsche művészetre vonatkozó nézeteivel nagyszerűen csengenek egybe a következő sorok: „Igazság és valóság a művészetben csak akkor születik, ha az ember már nem érti, mit csinál, mire képes, s mégis érzi az erőt, amely ellenállásával arányosan nő. [...] Alighanem meg kell tanulnunk, miként hagyhatjuk magunk mögött tapasztalatainkat, s őrizzük meg az ösztön elevenségét.”<sup>85</sup> — mintha csak Nietzsche mondatai lennének. Mivel az ösztönök Nietzsche szerint is a tudattól függetlenül, de annak alapját adva működnek, így elsősorban az észleléshez való viszonyulásban kapnak szerepet, azonban mint láttuk, a művészet képes az ösztönök kifejezésére.

---

<sup>82</sup> Uo. 54.

<sup>83</sup> Nietzsche: *A nem-morálisan...* 12.

<sup>84</sup> Uő: *A tragédia...* 78.

<sup>85</sup> Volkmar Essers: *Henri Matisse: 1869-1954: a szín mestere*. Ford. Földényi F. László. Budapest, Vince Kiadó, 2004, 68.

Ebben a folyamatban a művész közreműködése igen csekélynek tűnik. Ugyanakkor világosan kiderül Nietzsche írásaiból, hogy számára a művész nem a személyes tudattalan által vezérelt alkotót jelenti. A zseni kultuszával szemben megfogalmazott sorait például *Az emberi- túlságosan is emberi* lapjain olvashatjuk. Ezekből kitűnik, hogy Nietzsche azt a kitartást és álhatatosságot tartja a zseni alapvető erényének, amellyel a világ megismerése felé törekszik, miközben új megoldásokra is szert tesz, illetve addig ismeretlen utakra lép.<sup>86</sup> Így tehát a művész nem egy természeti kegy vagy isteni sugallat segítségével hozza létre a műalkotást, hanem elsősorban a fantáziájával és kitartó munkával segíti felszínre a művészet mondanivalóját, jelenti ki Nietzsche. Azonban a művészet mozgatója elsősorban a művész mindent felkavaró ösztöne, a bensőjét mozgató „öserő”, amely mint a számára mindig másként megjelenő dolgok bemutatására ösztönző „állandó mámor”, folytonos alkotásra készíti.<sup>87</sup> Tegyük hozzá, hogy az alkotófolyamat során alkalmazott eszközök aránya a művészet jellegének megfelelően változhatnak. Így a fantázia és a fantázia által megjelentek kezelésében, illetve a művész individualitásának kérdésében is eltérés mutatkozhat az alkotói munkában.

Sartre gondolatai azért különösen érdekesek számunkra, mivel azokkal, a tudattalannal szemben érzett ellenállása dacára, a tudattalan egy más megközelítésének alapjait alkotta meg. Elsősorban a későbbiekben részletesebben is elemzésre kerülő lacani elméletekre tett hatásukra utalunk, amelyek megalapozását Sartre az *én* (ego) és a *tudat*, illetve a *lét* („önmagáért-való”) és a *semmi* („önmagában-való”) megkülönböztetése adta, amely a több énből álló szubjektivitás elméletéhez vezette Lacant. Ugyanakkor Sartre nem értett egyet a pszichoanalitikus Lacan tudattalannról megállapított következtetéseivel. Nem csupán azért, mivel Lacan is a Sartre nemtetszését kiváltó freudi pszichoanalízis követője volt, hanem mivel elmélete szerint az ember „el van beszélve”, amely „folyamatban az alany nem foglal el többé központi helyet. Csupán egy elem a többi között, mert a lényeges [...] a struktúra, amelynek fogja és amely alkotja őt”.<sup>88</sup> Egyértelmű, hogy Sartre az egzisztencializmus képviselőjeként, miért nem érthetett egyet a pszichoanalitikus megközelítéssel. Szerinte ugyanis az ember önmagát alakító és önmagát szabadon definiáló egyén, akinek léte

---

<sup>86</sup> *Emberi – túlságosan is emberi*. Ford. Romhányi Török Gábor. Szeged, Szukits Kiadó, 2000, 67-87.

<sup>87</sup> Vö. Nietzsche: *A hatalom...* 800. aforizma

<sup>88</sup> Jean-Paul Sartre – Bernard Pingaud: Jean-Paul Sartre válaszol. Ford. Miklós Pál. In Hankiss Elemér (szerk.): *Strukturalizmus I*. Budapest, Európa, 1971, 262.

megelőzi saját meghatározását. Sartre fogalmainak vizsgálatára itt nem vállalkozhatunk, így kizárólag a tudattalanhoz kapcsolódó nézeteit emeljük ki.

Sartre korai műveiben még egyértelműen elutasítja a freudi tudattalan szerepét, azonban később módosít a véleményén és hajlik a tudattalan észlelés elfogadására. Habár nem fogadja el a freudi elméletet, azonban a tudattalanhoz hasonló értelemben használt „rosszhiszeműség” fogalma, amelynek következménye, hogy az ember tulajdonképpen önmagát csapja be,<sup>89</sup> mégis felveti a tudat önmagáról nem tudott részének a lehetőségét. Ezzel pedig látszólag ellentmond saját, a pszichoanalízissel szemben felhozott kifogásának, amelynek alapját az adta, hogy képviselői a tudattalan feltételezésével megtörik a számára alapvetésnek számító tudat transzparenciáját, mivel olyan területtel foglalkoznak, amely alapvetően hozzáférhetetlen marad a tudat számára. Rámutat, hogy az önmagát létrehozó tudat nem más, mint az, amiként önmagának megjelenik, tehát önmaga számára jelentéssel rendelkezik, amire az önreflexió irányulhat. Ily módon tudatában kell lennie az általa konstituált jelentésnek, ezáltal pedig a szimbolizálás és a szimbólum között is tételezhető „megértési kapcsolat”, csupán „abban kell megállapodnunk, hogy a tudat szimbolizálásként miben *konstituálja* magát.”<sup>90</sup> A rosszhiszeműség feltételezésével azonban, ahogyan említettük már, veszélybe került a tudat áttetszősége, miközben Sartre továbbra is fenntartotta a tudattalant elutasító nézetét. Schwendtner Tibor *Miként lehetséges öncsalás?*<sup>91</sup> című tanulmányában mutatja be Sartre azon megoldási kísérletét, amelyet a felmerülő probléma magyarázatának szánt. Sarte szerint az öncsalás eseteiben az ember nem dönt a szabadság és a szituáltság között, hanem a döntés hitében a kettő között cselekszik, elkerülve az önmagával való szembesülést; azaz az adott helyzetben a tudat bizonyos részeire „tartósan nem pillantunk”. Ezzel a figyelmen kívül hagyással pedig tulajdonképpen feloldódik a tudattalan létezésének szükségessége, írja Schwendtner. Vizsgálatunk szempontjából szintén ki kell emelnünk, hogy Husserlhez hasonlóan Sartre szintén fenomenológiai interpretációra törekedett, amellyel egy fenomenológiai pszichológia megalapozására tett kísérletet. Ennek ellenére mind a husserli transzcendentális epokhét, mind a pszichoanalízis módszerét kritika alá vonta. Az *ego transzcendenciájában* egyértelművé tette, hogy számára az én (ego) és a tudat nem esik

---

<sup>89</sup> Jean-Paul Sartre: *A lét a semmi*. Ford. Seregi Tamás. Budapest, L'Harmattan, 2006, 85.

<sup>90</sup> Uő: Egy emóció-elmélet vázlata. In Uő: *Módszer, történelem egyén*. Ford. Nagy Géza. Budapest, Gondolat Kiadó, 1976, 59.

<sup>91</sup> Vö. Schwendtner Tibor: Miként lehetséges öncsalás? Sartre Freud kritikája. *Imágó Budapest*. 2012/2. 17-30.

egybe, az én ugyanis nem a „tudat lakója”, vagyis míg az én a tudat számára a világ egy tárgya, a tudat spontán és nem megismerhető. Viszont Husserl transzcendentális ego-ja önmaga és a világ észlelésének feltételét képezi, amely magának a tudatnak az eltárgyasítását jelenti. Vagyis a transzcendentális ego, helyzetéből adódóan nem lehet része annak a sartre-i elgondolásnak, amely szerint a tudat mint tiszta spontaneitás, tulajdonképpen nem-létező, semmi, tiszta áttetszőség, a lét hiányából fakadó vágy.<sup>92</sup> Egyfelől Sartre szerint az ego kívül, vagyis a világban van, nem pedig a tudatban, másfelől rámutat, hogy a tudatnak nem kell tudatában lennie önmagának a cselekvéshez, mivel a szubjektum a legtöbb esetben nem hagyja el a nem-reflexív szintet. Hangsúlyozza viszont, hogy a nem-reflexivitás nem azonos az öntudatlansággal, a tudat „nem-tételezeten van tudatában önmagának.”<sup>93</sup> Szintén a világ észleléséhez kapcsolódva vezeti be az emóciónak a világhoz való viszonyulásként értett fogalmát. Az *Egy emóció-elmélet vázlat*a című szövegében írja le az emóció, azaz az érzelmek jelentéssel bíró jellegét, amellyel az érzelmi tények tudatban lévő jelentésének elsőbbségére hívja fel a figyelmet. Vagyis az emóció a racionális mellett szintén a világban-való-lét egy módjának tekinthető, s mint ilyen elemzés alá vonható, mutat rá Marosán.<sup>94</sup> Az emóciók kielégítésére irányuló „mágikus magatartásokkal” pedig „a világ mágikus rétegei” tárulnak fel. Sartre megfogalmazása szerint az emóció a világ átformálása, az érzelmek mágikus magatartása, a korábbi viszonyulás átváltása, mondhatnánk, beállítódás-váltás. Visszatérés a „mágikus létformához”, amelyben az emóció képezi a tudat „saját »Világban-való-Létének«” a megértését.<sup>95</sup> Amikor minden kötél szakad, a mágikus terepén találjuk magunkat, a tudat degradálódik, azaz „passzivizált tudattá” válik és „felforgatja a valóságos világ viszonyait: [...] a racionális tudat számára feltároló oksági rendjének helyébe a szimbólum és az analógia módján létező törvények lépnek.”<sup>96</sup> Ezzel a világhoz való viszony érzelem-alapúvá válik, amely mágiájával elhomályosítja a tudatot, eltávolítva a kezelni nem tudott világtól. Ebben az értelemben hasonló szerepet tölt be, mint Freudnál az álom. Az eltávolodás azonban a mágikusból való kiszakadás lehetetlenségének, vagy éppen a benne maradás igényének veszélyét rejti magában: nem tudunk, vagy nem akarunk kiszakadni belőle. Mivel a

---

<sup>92</sup> Marosán Bence Péter: Sartre és a szabadság határai. *Magyar Filozófiai Szemle*. 60/2. (2016), 151.

<sup>93</sup> Uo. 5.

<sup>94</sup> Vö. Marosán Bence Péter: Az érzelmek mágikus világa. In Ullmann Tamás-Váradi Péter (szerk.): Sartre és Merleau-Ponty. *A francia fenomenológia klasszikus korszaka*. Budapest, L'harmattan Kiadó, 2011, 199-207.

<sup>95</sup> Sartre: *Egy emóció-elmélet...* 89.

<sup>96</sup> Uő: Passió-játék. Cselekvés és szenvedés Sartre műveiben. *Elpis*. 2014/10, 35.

„tudat saját csapdájába esik” akkor, ha hittel átéli a világ mágikus megjelenését.<sup>97</sup> Úgy tűnik tehát, hogy Sartre az emóciók spontán megéléssel váltja ki a tudattalan fogalmát. A tudattalan egy újfajta megközelítése, a „megélt tapasztalat” (*le vécu*) leírása szintén hasonló szerepet tölt be.

A megélt tapasztalat [...] örökösen hajlamos a megértésre, de az ismeretre sohasem. Ebből kiindulva bizonyos pszichikai jelenségeket fogalmilag ismerni lehet, de magát e tapasztalatot nem. A megélt tapasztalat megértésének legmagasabb formája kikövácsolhatja a saját nyelvét – [...] amely gyakran magában hordja magának az álomnak a metaforikus struktúráját.<sup>98</sup>

– de az álom megértéséhez az álomhoz tartozó nyelv szükséges. A megélt tapasztalat tehát, amikor hirtelen bevillan valami egész és megmagyarázhatatlan nyugalmat érzünk, de amint átérezzük és próbáljuk megélni, a pillanat tovaszáll. Ahogyan a Sartre által felidézett Flaubert hirtelen intuíciói, „amelynek fényénél egyszerre lát mindent és semmit sem. S valahányszor kihunytak ezek a fények, Flaubert megpróbálta rekonstruálni a vakító fényben megpillantott ösvényeket.”<sup>99</sup> Freud és Sartre tudattalanra vonatkozó nézeteik nem tűnnek olyan távolinak egymástól. Azonban Sartre mindenképpen kerülni, pontosabban megkerülni akarja a freudi terminusokat, ezért például a megélt tapasztalatot úgy írja le, mint amelyben az egyént elárasztja önmaga és a tudatosság cselesen feledékenységgel határozza meg magát. Sartre szerint a megélt tapasztalat egyszerre van jelen önmaga számára és távol önmagától, racionális és irracionális,<sup>100</sup> azaz a nem látható, de rendelkezésre készen álló lehetőségek villanásai ezek.

Az előzőek mellett Sartre festészetet, illetve a festőművészek munkáját is érintő, *Mi az irodalom?* című írásában olvasható gondolataira szükséges még röviden kitérnünk. Ahogyan a cím is utal rá, Sartre a nyelvet használó művészetre helyezi a hangsúlyt. Azonban az irodalmi műveket alkotók között is különbséget tesz, hiszen véleménye szerint, míg a prózaíró jelentésekkel dolgozik, a költő a költőletet választva lemondott a szavak jeleként való használatáról. A prózaíró műveinek tehát megadatott

---

<sup>97</sup> Sartre: *Egy emóció-elmélet...* 80.

<sup>98</sup> Egy gondolat útja. Interjú Jean-Paul Sartre-ral In *Módszer, történelem...* 401.

<sup>99</sup> Uo.

<sup>100</sup> Uo. 402.

az olvasóval való párbeszéd, mi több az „alkotás csak az olvasásában teljesülhet ki,”<sup>101</sup> de a jelentések rendszerében. Ezzel szemben a festő némán alkot, „ábrázol egy nyomortanyát, s ez minden; a néző szabadon láthatja benne azt, amit akar.”<sup>102</sup> Sartre szerint a legnagyobb hiba, amit egy festő elkövethet, ha nem csupán tárgyat akar létrehozni, hanem jelet is. „Klee nagysága és tévedése abban a próbálkozásában rejlik, hogy olyan festészetet csináljon, amely egyszerre jel és tárgy.”<sup>103</sup> A festő nem tesz mást, írja Sartre, mint szabadon értelmezhető képzeletbeli tárgyat alkot, amely így nem rendelkezik mindenki számára konkrét, eleve meghatározott jelentéssel, hanem minden érzelem, szín „ömlesztve” található meg benne, amelyek közül a néző választhat. A maga mindentmondásában néma. Azonban néhány oldallal később, igaz a prózaíróval kapcsolatosan, ezt írja: „A csend a nyelv egyik mozzanata; a hallgatás korántsem azt jelenti, hogy néma valaki, hanem, hogy nem hajlandó beszélni, tehát mégis csak beszél.”<sup>104</sup> Sartre ezzel a csend és a beszéd, a zenében a szünet és a hang elválaszthatatlan kapcsolatára utal, amely tulajdonképpen az észlelhető és az észlelés által világossá váló hiány kettőségét fenntartó erő. Így ez a kettőség a festői alkotófolyamatra is érvényes lehet, ahogyan a Sartre által feltételezett, az olvasásban megnyilvánuló alkotás és észlelés együtt zajlása is feltehető, különös tekintettel a szürrealista alkotásokra.

---

<sup>101</sup> Jean-Paul Sartre: Mi az irodalom? In Uő: *Mi az irodalom?* Ford. Nagy Géza, Vigh Árpád. Budapest, Gondolat Kiadó, 1969, 61.

<sup>102</sup> Uo. 31.

<sup>103</sup> Uo. 243., 1. jegyzet

<sup>104</sup> Uo. 44.

## 2. A szürrealista szituáció

A művészeti irányzatok közül az általunk vizsgált szürrealista festészet megdöbbentő, sok esetben értelmezhetetlennek tűnő alkotásai a festő sajátos világát, illetve a valóság számára megjelenő formáját tükrözik. Kétségtelen, hogy a művészek világa alapvetően egy egészen más világgént gondolható el, amelyben a látható valóság szabta korlátok fellazulhatnak és átrendeződhetnek. A világ ezen mássága, új szemszögből való látása számos kérdést vet fel a művész észlelésével és természetesen a művészi észlelés kifejezésével kapcsolatosan is. A szürrealista festészet sajátosságának tekinthetjük, hogy a festő által észleltet elsősorban utalásként, jelzésként tűnnek elő, így ezek vásznon történő kifejezései a festőhöz tartozó, de közvetlenül nem megjelenő többletet rejtnek. Ezt a meg nem jelenésében jelen lévő jelentést a művészi kifejezésre alapvetően is jellemző *kifejeződés*<sup>105</sup> egy speciális esetének vehetjük, amely a festő alkotófolyamatának olyan láthatatlan elemét jelzi, amely az adott festői valóság megfelfejthetlenségének zálogaként lép fel.

A valóság észlelésének kérdése a filozófiai gondolkodás önmagában is köteteket megtöltő problémája, azonban a művészi valóság észlelésével kapcsolatban kizárólag a művészek leírásaiból juthatunk információhoz. Ezek a beszámolók viszont nem nevezhetők megbízható forrásoknak, ezért csupán támpontokként szolgálhatnak az alkotófolyamatban zajló észlelés felvázolására tett kísérletek számára. Különösen érvényes lehet ez a megállapítás a szürrealista festők esetében. A tudattalan erők működésére és a tudatos kizárására épülő egyik művészi módszerükre, az automatizmusra gondolva egyértelmű, hogy annak leírásakor maga a festő is elháríthatatlan akadályokba ütközik. A tudattalannak való kitettség ugyanis kizárja az észlelés folyamatának bemutatását, vagyis a szürrealista művészek kizárólag annak élményszerűségét ecsetelhetik. A nehézségeket szem előtt tartva, vizsgálatunkban a mindennapi észlelésre vonatkozó elméletek módosított alkalmazásával közeledünk a szürrealista festői észlelés felvázolásához, tartva magunkat ahhoz a megállapításhoz, miszerint a festő számára „a külső világ ösztönzésül, alkalmul, »occasio« gyanánt szolgál saját játszadozó tevékenységéhez”<sup>106</sup>

A művészi valóság leírásának elsődleges szempontja, hogy habár az általános, vagyis a mindenki számára elérhető valóságból indul ki, azonban az alkotófolyamat

---

<sup>105</sup> A kifejeződésről később, a Merleau-Ponty nézeteit bemutató alfejezetben lesz szó.

<sup>106</sup> Hans Sedlmayr: *A modern művészet bálványai*. Ford. Terényi István. Budapest, Gondolat, 1960, 74.



során már nem ugyanazként simul a festő világába, tehát „[...] a művészi alkotásokban több van, mint a meghatározatlan módon értelemként tapasztalható jelentés. Ennek a sajátos valaminek a ténye az, ami ezt a »többletet« alkotja: az, hogy ilyesmi létezik [...]»<sup>107</sup> A szürrealista festészet egyénileg megteremtett valósága meglehetősen látványos módon szemlélteti a valóságban rejlő többlet kifejezésre irányuló kísérletet. Az alkotófolyamat során működő művészi látásmód a valóság láthatatlan régiójának, a tudattalannak a hatása alatt állva, az álom és a valóság egyesítésének eredményeként létrejövő képekben jelenik meg a vásznon. Ennek lehetőségét a művész különleges látásmódjának köszönhetően kiszélesedő, a szürrealista művészek által kikövetelt szabadság teremti meg. Habár a ki nem mondott vagy tudatosan nem érzékelt mozzanatok hatása, majd ezek kifejezésének igénye korábban sem volt ismeretlen a művészek számára, az 1920-as évektől munkálkodó szürrealisták álmokban és látomásokban megjelenő fantáziaképek iránti lelkesedése egyértelműen kiemelkedő volt. A szürrealista mozgalom tehát a '20-as években megjelenő és az esztétika követelményeivel való szembeszegülést hirdető irányzat volt, amely a valóság realiztikus ábrázolásának elutasításával a valóságon túli világra irányított a figyelmét. A művészet a szürrealista mozgalommal párhuzamosan kialakuló dada által megkezdett radikális elutasítását tették sajátukká, ugyanakkor túl is akartak lépni a dadaizmus összevisszaságán. Nem célunk bemutatni a többek között Tzara, Arp, illetve Duchamp nevéhez fűződő dada irányzatát, csupán a szürrealisták kritikájának alapját képező alkotói technikájukat említjük meg. A dada alapvető célját már az irányzat neve is tükrözi, hiszen a „dada” szó kiválasztásában főként a szó jól csengése és a véletlen játszott szerepet. Az elnevezés tehát szándékosan nem mond semmit. Ennek megfelelően a dadaista művészek az értelmetlenség kifejezésére és a nihilizmus hirdetésére tették fel művészetüket.<sup>108</sup> További nem titkolt vágyuk volt még a megbotránkoztatás, a világban érvényes törvények provokatív áthágása, amelyet a formák lerombolására, a nyelv szabályainak megtörésére, azaz a kifejezés értelemtől való megfosztására épülő módszerrel igyekeztek elérni. A szürrealista művészek véleménye szerint ez a technika egy idő után megszokottá, vagyis az eredeti célját elérni képtelen módszerré vált, ezért mielőbbi megújításra szorult.<sup>109</sup> A szürrealizmus tehát az

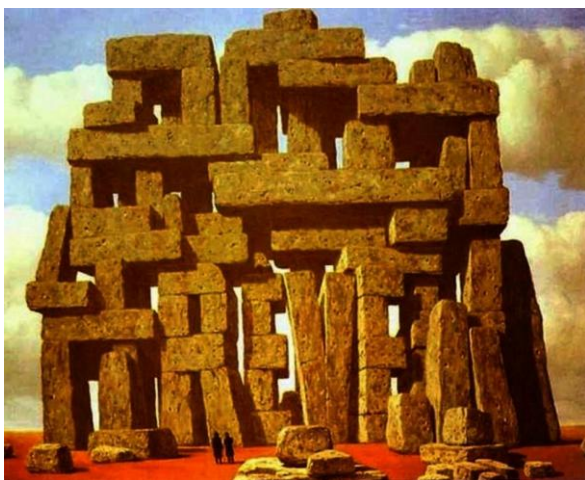
---

<sup>107</sup> Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, T-Twins Kiadó, 1994, 55.

<sup>108</sup> Vö. Osztovíts Szabolcs-Turcsányi Márta (szerk.): *Az avantgárd*. Ford. Tandori Dezső, Szabó György. Budapest, Európa Kiadó, 2000, 124-134.

<sup>109</sup> Werner Spies: A dadaizmustól a szürrealizmusig. Ford. Mihály Árpád. In Borus J.-Leposa Zs.- M. Fima: *Dada és...* 26.

értelmetlenség ellenében szándékozott fellépni, ugyanakkor tovább vitte a szabályok alkotta renddel, illetve a látható valósággal szemben érzett gyanakvást. A valóság nem látható régióinak, a valóság teljességének megmutatása iránti vágyuk eléréséhez pedig egészen egyedi módszereket alkalmaztak. Alkotói eljárásaiktól a tudattalanból származó mélyebb értelmek, az addig ki nem mondott lényeg felszínre hozásának, vagyis a láthatatlannak a látható világgal való egyesítésének lehetőségét remélték. A szürrealista irányzat szellemi atyjának tartott André Breton által megfogalmazott *A szürrealizmus első kiáltványá-t* (1924) megelőzve, a szürrealizmus előszelének tekinthetjük például Marcel Duchamp 1915 és 1923 között készülő művét, a *Nagy Üveg-et*, vagy éppen Breton és Soupault 1921-ben alkotott közös munkáját, a *Mágneses mezők* című írását, amelyet alkotóik az automatikus írási módszer kísérletének tekintettek.<sup>110</sup> Annak ellenére, fejt ki Spies, hogy éppen a szürrealista festőművészek alkotásai váltak különösen ismertté, a szürrealizmus elsőként az irodalomban találta meg a megfelelő helyet a sajátos kifejezése számára. Olyannyira, hogy Breton eleinte kizártnak tartotta, hogy a festészetre jellemző képesség alkalmas lehet a szürrealista célok eléréséhez. Érdekes ez a megállapítás, hiszen a képi kifejezés által kínált lehetőségek túlmutatnak a nyelv határain, illetve a szavak és a képek együttműködésével új megközelítések mutathatók meg, ahogyan az Magritte gazdag művészetében is látható. Alkotásaiban mindvégig megfigyelhető a szó (fogalom) és a kép szoros összefüggése. A beszéd képi ábrázolásának nagyszerű példájaként említhetjük *A beszélgetés művészete* című 1950-ben készült alkotását, amely a nyelvi kommunikáció bizonytalanságát, mégis meghatározó jelenségét hivatott bemutatni. (1. kép)



1. kép. René Magritte: *A beszélgetés művészete* (1950)

---

<sup>110</sup> Uo.

Szintén Spies írásában olvashatjuk, hogy a nyelv jelentéseivel játszó, illetve azokat kijátszó irodalom elsőbbségét hirdető Breton, hamarosan nézőpontjának revidálására kényszerült. Elsőként Max Ernst kollázsaira tekintettel ismerte el a festészet fogalmakat, gondolatokat kifejezni képes erejét. A véleményét megváltoztató esemény Ernst 1921-es meghatározó jelentőségű párizsi kiállítása volt, ahol a képek címeinek „költőiségével” elsőként sikerült kapcsolatot létrehozni kép és szó között. Továbbá Paul Éluard *Isméltések* (1922) című verseskötetében is Ernst kollázsai tűntek fel, ezzel is bizonyítva, hogy az automatikus írás technikája a szó és a kép párbeszédére is kiterjeszthető.<sup>111</sup> Azonban ki kell emelnünk, hogy az automatizmus egy olyan sajátos eszköz az alkotó kezében, amely „önmagában csak azon elemek előállítója, amelyeken hatékonyan működhet [...] a tudatalattiból a tudatelőttesbe juttatás másodlagos munkája.”<sup>112</sup> Ugyanis az automatizmus folyamatát megtörik a reflexió pillanatai, amelyet a festői alkotófolyamatban feltételezett párbeszéd alapjának is tekintünk. Az automatikus írásnak megfelelően jött létre az automatikus festés gondolata, amely a szürrealista festők előtt megjelenő álom- és fantáziaképek közvetlen, átdolgozás nélküli, „nyers” képi kifejezését célozta meg.<sup>113</sup> Tehát a festőket a kép minél közvetlenebb kifejezésének gondolata hajtotta, számukra a szürrealizmus mint „káros szenvedély nem más, mint egy kábítószernek – a képnek – megrögzött és túlhajtott élvezete, pontosabban, a kép gátlástalan előidézése [...]”<sup>114</sup>

A szürrealista művészek az álmok és látomások birodalmában, az ébrenlét küszöbén bolyongva keresték a valóságon túlit, illetve a valóság látható részei miatt éppen takarásban lévő láthatatlan tárgyakat kutatták. Azonban e két világot egyszerre, a tudattalan tudatos ábrázolásával és a tudattalan tartalmak képet átjáró háttérével vitték fel a vászonra, ezzel sok esetben, a választott kifejezési módszer függvényében, akár az értelmezési lehetőségek végtelenségét kínálva. A szürrealista festők tehát a valóságból kiindulva és az észlelés számára új utat nyitva törekedtek a valóság teljességének megalkotására és kifejezésére. Ezzel meglepő és új összefüggésben mutatták meg a világ jelentéssel bíró tárgyait. Elképzeléseik és módszereik valójában nem esnek távol a későbbiekben részletesebben is elemzésre kerülő fenomenológiai nézetektől. Husserl véleménye szerint a valóság észlelése, tapasztalata, tehát a valóság valóság volta akkor

---

<sup>111</sup> Uo. 27.

<sup>112</sup> Kamien-Kazhdan: *Az automatizmus...* 52.

<sup>113</sup> N. N. Dracoulidés: Szürrealista eljárások és a tudattalan kifejezése. Ford. Józsa Péter. In Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1983, 230.

<sup>114</sup> Hegyi: *Élmény és...* 53. Hegyi Aragont idézi.

válk a legnyilvánvalóbbá, amikor valami új jön létre a tudat számára. Tengelyi megfogalmazásában ez a világ észlelése során fellépő „újdonság előreláthatatlan módon, megelőző várkozásainkat megelőző módon támad. [...] mindig lappangó »csalódásélményt« hordoz magában”<sup>115</sup>, így egy „*elsajátíthatatlan idegenséggel szembesít*”.<sup>116</sup> A szürrealisták éppen ennek az idegenségnek a megmutatására tettek kísérletek a minden addigi tapasztalatnak ellentmondó kifejezéssel, szimbólumok használatával, képi és jelentés-összefüggések újraalkotásával. A szürrealista irányzaton belül e tekintetben határozott különbségek mutatkoznak, amelyek alapján az általunk is vizsgált figuratív, valamint a non-figuratív (Joan Miró) ábrázolást követő irányt különböztetjük meg. Azonban a nyomatékkaal hangsúlyozott tudattalan alkotómunka, illetve a tudattalan alkotói tevékenységben játszott szerepe egyben tartja az általuk képviselt szürrealista látásmódot. A szürrealista alkotófolyamatban feltételezett reflexió és belső párbeszéd alátámasztására vállalkozva nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a festők a tudatosságot kerülő szándékuk ellenére mégis a tudattalan tartalmak szándékos előhozására, illetve azok tudatos alkalmazására törekedtek: „Mi akadályozna meg abban, hogy összekeverjem a szavak sorrendjét, és így intézzek támadást a dolgok nyilvánvaló létezése ellen?”<sup>117</sup> – teszi fel a kérdést Breton. A művész kérdésében a tudattalan folyamatoknak megálljt parancsoló reflexió gondolatát fedezhetjük fel. Ennek ellenére nem kétséges, hogy a szürrealista festők nagy része a tudattalanból előtörő, az álmok és a fantázia által szimbólumokban, meglepő és a valóságban tapasztalható összefüggéseket felborító új kapcsolatok megalkotásában megnyilvánuló kifejezésre tették fel művészetüket. Hittek abban, hogy minél nyersebb állapotban kerülnek be ezek a szimbólumok, kifejezések, összetett, sok esetben egymásba forduló képek a festmény világába, annál közvetlenebb kifejezést nyernek. Az erre alkalmas módszernek a már említett, és az irodalomból átvett automatizmust vagy „hipnagóg tollbamondást” tartották, azonban nem ez volt az egyetlen fegyver a szürrealisták kezében. Kőváry a szürrealisták belső világának bemutatására tett erőfeszítések további négy módszerét is megnevezi, amelyek az „álomvadászat” az „elmebetegség szimulációja”, „szimbolikusan működő tárgyak létrehozása”, végül pedig „a tárgyak irracionális megismerésére irányuló kísérlet”.<sup>118</sup> A felsorolásból kiderülhet számunkra, hogy a látomásokra támaszkodó, illetve az asszociációkat kereső festők módszere nem

---

<sup>115</sup> Tengelyi László: *Tapasztalat és kifejezés*. Budapest, Atlantisz Kiadó, 2007, 345-346.

<sup>116</sup> Uő: *Élettörténet és sorseseemény*. Budapest, Atlantisz Kiadó, 1998, 162.

<sup>117</sup> André Breton: Szürrealista kiáltvány. In Bajomi (szerk.): *A szürrealizmus*. 206.

<sup>118</sup> Kőváry: *Az ösztönszublímációtól...* 205.

választhatók el egymástól. Ismét rögzítsük, hogy nézetünk szerint a tudat alapvetően elérhetetlen tartalmainak ábrázolása az alkotófolyamatnak csupán egyik oldalát érintik. A szürrealizmus szó ugyanis „nem a valóságon túlit”, hanem „szupervalóságot (*surréalité*) jelent, amelyben álom és valóság két, egymással látszólag oly éles ellentétben álló állapota feloldódik.”<sup>119</sup> Vagyis, ahogyan már rámutattunk, a valóság és nem-valóság együttes észlelése és egymásra vetített kifejezése a cél, amely a szürrealista kiáltványban is megfogalmazásra került: „Hiszek benne, hogy eljön az idő, mikor az álom és a valóság, ez a két, látszatra oly nagyon ellentétes állapot összeolvad valamilyen tökéletes valóságféleségben, szuperrealitásban, ha mondhatom így.”<sup>120</sup> Illetve Hoffmann szavaival:

A szürrealistáknak nem az a célja, hogy a való világ ellenpárjaként képzeletbeli világot teremtsen, hanem [...], hogy az ember számára elérhető tapasztalati világot – az álom, a szabad asszociáció, a tárgy-kiválasztás és az automatizmus megismerési forrásaira támaszkodva – minden lehetséges kiterjedésében birtokába vegye. [...] átfogó ismeretet kíván adni [...] a valóságról.<sup>121</sup>

Láthattuk, hogy az átfogó ismeret megalkotásához és átadásához mind a képi, mind a nyelvi kifejezés rendelkezésre állt. Miként a szürrealista festők az álmok szimbólumaival és zabolátlan fantáziájuk által teremtett kép-asszociációkkal dolgoztak, az irányzat költői a nyelvvel tették ugyanezt; a már létező jelentésekkel eljátszadózva új metaforákat, új jelentéseket hoztak létre. Alkotásaikkal világot mutatnak fel és nyelvet beszélnek, amelyen át bepillantást nyerhetünk a láthatatlan és el nem beszélt területekre. Azonban az alkotófolyamatban működésbe lépő tudattalan eltérő mértékű befolyásával számoltak. Az előzőekben már utaltunk arra, hogy a szürrealista festők egy része nem feltétlenül tartozott a tudattalan végletekig elkötelezett hívei közé. Például René Magritte és Miró sem volt teljesen meggyőződve az önműködő festés alkalmazhatóságáról. Miró szerint a kép önmagát kívánja megmutatni, ezért a festő nem valami lefestésének a szándékával lát munkához, hanem „egyszerűen elkezdek festeni és ahogy festek, a kép kezdi a jogait hangsúlyozni, vagy valamit sugall ecsetemnek. [...] ahogy dolgozom... az első stádium szabad, tudattalan, [...] de a második gondosan

---

<sup>119</sup> Mario de Micheli: *Az avantgardizmus*. Ford. Szabó György. Budapest, Gondolat Kiadó, 1965, 415.

<sup>120</sup> Bajomi: *A szürrealizmus*. 207.

<sup>121</sup> Werner Hofmann: *A modern művészet alapjai*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Corvina Kiadó, 1974, 216.

kiszámított.”<sup>122</sup> Nyilvánvalóan hibás feltevés lenne azt gondolni, hogy a szürrealista festmények létrehozásában nem játszott szerepet (részben) tudatos alkotói munka. Másfelől úgy tűnik, hogy azoknak a művészeknek sem mondhatunk ellent, akik meggyőződéssel állítják, hogy műveikben a tudattalan képi megnyilvánulásainak közvetlen ábrázolása látható. Azonban korábban már világossá vált, hogy a legtöbb esetben még az automatikus képet is „a művész ruhazza fel jelentéssel, amikor különböző módszerekkel, tudatos esztétikai döntések révén beleavatkozik a műbe”.<sup>123</sup> Ami kételkedésre ad alapot a tudattalan teljhatalmát illetően, ahogyan az a tény is, hogy a művész előtt megjelenő képek a festő saját képei, de mindenképpen a sajátjaivá válnak. Ezzel pedig felmerül, hogy a szürrealisták világegész-láttatására tett erőfeszítéseiben a művész személyének feltárása is szerepet kap. Azaz a festő tudatosan felidézett és tudattalanul előhozott emlékei, tapasztalatai, amelyre művészi világát építi, szintén kifejezésre jutnak az alkotófolyamat során. Valamint abban sem kételkedhetünk, hogy a művészen éppúgy lezajlónak az észlelés folyamatai, ahogyan a befogadóban, ezáltal lehetőség nyílik az alkotófolyamatban általunk tételezett reflexió és önreflexió, illetve belső párbeszéd kialakulására.

Korábban már szó volt róla, hogy a tudattalan egyfelől jelentheti azt a platóni szent örületet, amely a művészt hatalmába kerítve az alkotófolyamat önállóságát hirdeti, mintegy médiummá, közvetítővé téve őt. Ugyanakkor a tudattalannak a szimbólumok formájában előbukkanó álombéli vagy látomászerű megjelenéséről is beszélhetünk, amelynek ábrázolásával egyúttal a jelentés szubjektív átformálása, új jelentés megalkotása, vagyis a festményben rejlő többlet-potenciál aktiválása is elérhetővé válik. Habár a többlet származhat a fantáziától, az emlékezettől, valamint a tudattalan és a tudatelőttés szintjéről, azonban ki kell emelnünk, hogy a szürrealista mozgalom érzékenyen lép fel „az önkényes összerakosgatás vádjá ellen, és azt szeretné, ha eljárását egy olyan nagyobb valóságösszefüggés hamisítatlan felmutatásaként értelmeznék, amelyben minden mindennel kapcsolatban áll.”<sup>124</sup> Azaz a szürrealista művész minden esetben a teljességre törekszik, amelynek eléréséhez viszont kénytelen a megszokottól merőben eltérő logikai és nyelvi kapcsolatok megalkotására. Nem kétséges, hogy a szürrealista festő alkotómunkájának sajátosságai megnehezítik a művész által észlelt és kizárólag előtte feltáruló világ megjelenítésének értelmezési

---

<sup>122</sup> Dawn Ades: Freud and Surrealist Painting. In Jonathan Miller (ed.): *Freud: The Man, his World, his Influence*. Boston, Little Brown, 1972, 143.

<sup>123</sup> Kamien-Kazhdan: *Az automatizmus...* 52.

<sup>124</sup> Hofmann: *A modern művészet...* 324.

kísérleteit. Ugyanakkor az általunk feltételezett párbeszéd alapját adó művészi értelmezést kiváltó és akár a festőt is meglepő, addig homályban lapuló emlékei, érzései saját értelmezési törekvéseit is megnehezíthetik.

A továbbiakban arra kell fényt derítenünk a szürrealista belső párbeszéddel kapcsolatban, hogy miként és „kik” között alakulhat ki egy ilyen speciális diskurzus. A kérdés megvilágításához a pszichológia, a hermeneutika és a fenomenológia vizsgálatunkat érintő nézeteit vázoljuk fel, a tudattalan, a szimbólum, illetve szimbolikus megjelenítés és a festő beállítódásának problémájára fókuszálva. Véleményem szerint, alapvetően három szituációban beszélhetünk dialógusról:

- a (pszichológiai és fenomenológiai) tudattalan tartalmak, azaz a festői szimbólumok rákérdezésén, valamint a leülepedett, a tudatos szintet éppen most el nem érő tartalmak felbukkanásán alapuló tudatos válaszkeresésben, azok értelmezése során,
- a festő különböző beállítódásaiban észlelték összeegyeztetésére tett kísérlet közben,
- a tudatos és tudattalan asszociációk és affektusok által újként előálló tartalmak által megkövetelt helyzetekben.

A szürrealista festő mindhárom esetben a kettős jelentést, így kettős értelmezést igénylő szimbolikus képekkel, illetve újszerű összefüggések alapján létrehozott kifejezésekkel néz szembe. Mivel ezek kizárólag tőle származnak, így értelmezésükben sem támaszkodhat más segítségre. Természetesen felmerül a kérdés, hogy vajon dialógusnak, valódi párbeszédnek tekinthető-e a festő önmagával folytatott beszéde. Ugyanis itt nyilvánvalóan hiányzik a kommunikációban alapvető szerepet betöltő párbeszéd egyik alanya, vagyis hagyományos értelemben véve, nincs jelen másik tudat. A belső párbeszédben látszólag nincs olyan *másik*, aki megszólít, és aki megszólítható, és ugyanígy, aki megért és válaszol, illetve, aki megérthető és válaszra vár. Pontosabban e kettő egyetlen tudat jelenlétében megy végbe, azaz ebben az esetben egyetlen ember beszél önmagához. Mivel a beszéd párbeszédként való elgondolása sem jelenthet megoldást erre a problémára, inkább nevezhető monológnak, Husserl kifejezésével élve, „belső monológnak” (*innere Monolog*), mint dialógusnak. Ennek ellentmondva tételezzük, hogy a szürrealista alkotófolyamatban lehetőség nyílik a festő tudatának másik tudatként való feltűnésére. Nézetünk szerint a festő a párbeszéd során önmagáról is megtud valami, addig a tudatában jelen nem lévőt. Az újjal való szembesülés értelmezést követel tőle, amelyet az önmagával és készülő művével folytatott párbeszéd

segítségével folytat le. Másképpen fogalmazva, a festő önmagával beszél a festményén keresztül, ezért a kérdés és a válasz is a vásznon keresendő, azonban mindkettő a festőnek köszönhetően jelenhet meg. Vizsgálatunkban tehát a belső beszédet mint a festő értelmezési és önfeltáró módszerét vizsgáljuk a pszichológia (pszichoanalízis), a fenomenológia, végül pedig a hermeneutika területére összpontosítva.

## 2.1. Pszichológiai szint

Tézis: A szürrealista festő alkotófolyamatában működő és ható tudattalan a festő másik tudataként van jelen. Freud és Lacan elméleteinek összevetésével megmutatható, hogy az alkotófolyamatban észlelő festő a folyton jelen lévő hiány kitöltésére törekszik. Ezért a freudi elfojtott tartalmak és a lacani traumatikus elemek felfedésére irányuló módszer összevetésén alapuló elemzésre van szükség.

Habár nem célunk mélyen belemenni a tudattalan pszichológiai történetébe, azonban a művészettel kapcsolatos alapvető gondolatok nem hagyhatók ki, hiszen a művészetpszichológia „azokat a folyamatokat vizsgálja, amelyek az emberben a művészi megformálás és annak befogadása során lezajlanak.”<sup>125</sup> A pszichoanalízis meghatározó szerepe vitathatatlan a művészi alkotófolyamat, valamint a művész énjének vizsgálatában. Jól ismert tény, hogy a pszichoanalízis volt az a pszichológiai irányzat, amelyben elsőként tételeztek egy olyan különleges állapotot, amely átjárási lehetőséget biztosított a tudat és a tudattalan között. A tudat védelmet jelentő határainak felpuhulásának következményeként a művészek számára is megnyílt a tudattalan területe felé vezető út. A pszichoanalízis nézetei szerint bizonyos állapotok alkalmasak arra, hogy a tudatelőtti védelmi funkcióit feloldva szabaddá tegyék a tudattalan tartalmak tudatba áramlását, amellyel egy meglehetősen veszélyes terület vált látszólag elérhetővé. Ez a veszélyes régió szolgáltatta a szürrealista festők alapvető művészi készletét, amely a tudattalan tartalmak tudatba törése folytán jelent meg az alkotói folyamatban. Azonban nem csupán a szürrealista festők alkotófolyamatának egyik meghatározójaként, hanem a valóság teljességének bemutatásához, illetve az ember „egésszé” válásához szükséges repertoárként tűnt fel. A tudattalamból származó

---

<sup>125</sup> Martin Shuster: *Művészetlelektan* Ford. Balázs István. Budapest, Panem Kiadó, 2005, 22.



tartalmak a már említett automatizmus technikájának köszönhetően, de mindenképpen szimbolikus köntöst kapva jelentek meg a festő előtt. Ez a módszer az örültek és a tudatmódosító szereket fogyasztók látomásaihoz hasonló képek előtűnésének adott teret, amelyek az álmokképekhez hasonlóan szintén a szürrealista alkotások anyagaként szolgáltak. A kettő közötti különbséget a művészi értéket biztosító szimbolizáció, a pszichikai védelmi funkció működése jelenti, ahogyan arra Freud is rámutatott a későbbiekben bemutatásra kerülő írásaiban. Az általunk vizsgált szürrealisták azonban nem elégedtek meg a tudattalan, azaz az észre nem vett tudat kifejezésével. Dalí és Magritte az alkotófolyamat során bekövetkező, a valóság láthatatlan részének képeit (és azok jelentéseit) a láthatóval egyestítve, a látható kínálta eszközök felhasználásával próbálták megjeleníteni. Mindezek alapján egyértelműnek tűnik, hogy szürrealista észlelés és kifejezés vizsgálatában a fenomenológiai és a hermeneutikai nézetek szoros kapcsolatban állnak a pszichoanalitikus nézőponttal. Észlelés, kifejezés és értelmezés egymásba fonódva biztosítják a szürrealista alkotófolyamat azon sajátos jellegét, amelynek a belső monológ, pontosabban a monologikus párbeszéd meghatározó részét képezi.

A művészetpszichológia fiatalnak mondható tudományágának kezdeteként talán Lipps *Ästhetik*<sup>126</sup> című könyvében kidolgozott beleérzés-elméletet (*Einfühlung*) jelölhetjük meg. Azonban tagadhatatlan tény, hogy a beleérzés fogalma korábban is megjelent. Például a művészet és a pszichológia kapcsolatát vizsgáló kísérleti esztétika neves képviselőjének, Theodor Fechnernek a munkáiban is találkozhatunk a beleérzés leírásával.<sup>127</sup> Az esztétikai élmény iránt érdeklődő Fechner a nézőből tetszést kiváltó ingereket kutatta, amelyek között asszociatív és formai tényezőket különböztetett meg. Nyilvánvalóvá vált azonban, hogy empirikus módszerekkel sem a műalkotás által kiváltott hatások széles skálájának elemzése, sem pedig ezek méréseken alapuló kimutatása nem lehetséges. Viszont a beleérzés-elméletnek köszönhetően lehetővé vált az esztétikai élmények szubjektív leírására. Ugyancsak Martin Schuster *Művészetlélektan* című munkájában olvashatunk Lipps gyakorlati, mindennapi és esztétikai észlelés megkülönböztetéséről. Az utóbbi szerint egyfajta esztétikai realitás alakul ki a nézőben, amellyel lehetővé válik, hogy átérezze a műben lévő hatásokat, így a befogadó szó szerint érzelmileg tapasztalja meg az ábrázolt vagy kifejezett

---

<sup>126</sup> Ld. Theodor Lipps: *Ästhetik: psychologie des schönen und der Kunst*. Leipzig, Verlag von Leopold Voss, 1923.

<sup>127</sup> Ld. Gustav Theodor Fechner: *Vorschule der Ästhetik*. Leipzig, Verlag von Breitkopf, 1987.

tevékenységek által kiváltott érzéseket és erőket.<sup>128</sup> Vagyis a valóság és annak minden ereje nem csupán a műben nyilvánul meg, hanem a mű is visszahat a nézőre; valójában a néző önmaga számára idézi fel az élményeket, miközben át is érzi azokat.<sup>129</sup> Ami a tudattalan fogalmát illeti, Lipps egyszerűen a tudatos ellentétének tartotta a tudattalant. Szerinte a „psziché egésze tudattalan, a tudat csupán egy része a tudattalan óceánjának”, vagyis „nem más, mint a pszichikai élet általános alapja.”<sup>130</sup> Láthatjuk, hogy a művészet és pszichológia kapcsolatát feltárni szándékozó beleérzés-elmélet kizárólag a befogadó esztétikai élményének vonatkozásában fogalmaz meg nézeteket, számunkra viszont a művész előtt feltáruló tudattalan észlelések és élmények kifejezésének módja lényeges.

A művész és a művészi tevékenység elemzésének pszichológiai kiaknázására azonban a tudattalan új értelmezésének kialakulásáig nem volt lehetőség. A művészek, illetve a művészi alkotófolyamat vizsgálatában is alkalmazható elméleteket megfogalmazó pszichológusok közül mindenekelőtt Sigmund Freudot kell kiemelnünk. Különösen indokolt Freud pszichológiájának bemutatása, hiszen kétségtelen, de egyben egyértelműen egyoldalú kapcsolat fűzte a szürrealistákhoz. Freud nevével együtt említendő a kiemelkedő tanítvány, a freudi elméletet később felülbíró Carl Gustav Jung neve, akinek elsősorban a kollektív tudattalanra vonatkozó gondolatai lehetnek a segítségünkre. Véleményem szerint érdemes együtt kezelni az általuk megfogalmazott elméleteket, mivel az irányzaton belül megkülönböztethető kétféle, azaz a figuratív és a nem-figuratív ábrázolási mód párhuzamba állítható a személyes és a kollektív tudattalan tartalmak kifejezésének kettősségével. Tegyük hozzá, hogy a személyes és a kollektív tudattalan nem egymást kizáró tényező a szürrealista alkotások tekintetében. Mivel a vizsgálatunk alapját képező tudattalan fogalma meghatározó fontosságú, ezért a következőkben elsőként Freud és Jung ezzel kapcsolatban megfogalmazott, illetve az észlelést is érintő megállapításainak elemzésére térünk ki. Ezt követően pedig néhány további, a művészet és a tudattalan kapcsolatára reflektáló pszichoanalitikus gondolatait idézzük fel.

---

<sup>128</sup> Shuster: *Művészetlélektan*. 33., 161.

<sup>129</sup> Említsük meg itt Worringer elgondolását, amelyben Lipps beleérzés elméletét, valamint a Riegl által megalkotott és a művészi jelenségekben működő teremtő belső erő megragadását jelző „Kunstwollen” fogalmát gyúrta egybe. Szerinte az absztrakt művészet a művész és a körülötte lévő világ belső konfliktusának eredménye. Az absztrakciót tehát egy erős belső konfliktus váltja ki, amely a művészt új utak keresésére ösztönzi. Az absztrakció ösztönéhez tartozó formai variációk gazdag lehetősége miatt formavilága és a néző közötti viszony „többértelműnek” nevezhető, amely az utánzás egyértelműségével áll szemben. Ld. Wilhelm Worringer: *Absztrakció és beleérzés*. Ford. Kocziszky Éva. Budapest, Gondolat Kiadó, 1989.

<sup>130</sup> Ullmann Tamás: A tudattalan modelljei. *Magyar Filozófiai Szemle*, 60/1. (2016) 10. Ullmann Lippset idézi.

### 2.1.1 Sigmund Freud és Carl Gustav Jung

Freud és a szürrealisták korábban említett kapcsolata tulajdonképpen a pszichoanalitikus által megfogalmazott automatizmus módszerének köszönhetően alakult ki, amelyet a szürrealista művészek teljes egészében magukénak éreztek: „A freudi »cenzúrá« elítélték [...] minden lélekellenőrzést merényletnek, torzításnak, romboló beavatkozásnak tartottak. A tudattalant a tudatos rovására dicsőítették.”<sup>131</sup> Freud tehát egyáltalán nem tartotta megfelelőnek az automatizmus művészi kifejező módszerként való alkalmazását, mivel szerinte „nem létezik olyan lelki apparátus, amely csak az elsődleges folyamattal rendelkezik.”<sup>132</sup> Ezzel Freud határozottan elvetette az ellenőrzés nélküli, zavaros folyamatok kizárólagos működésének lehetőségét. A Freud által megfogalmazott, a tudattalan közvetlen befolyását és megjelenését tagadó gondolatok éket vertek a szürrealisták és a freudi pszichoanalízis közé. Azonban, ahogyan azt már korábban is megemlítettük, a szürrealista művészek között is akadtak olyanok, akik ellenálltak a tudattalan mágikus erejét hirdető elvnek. Az általánosan elfogadott felfogással szembe szállva úgy vélték, hogy a művész tudatába törő, addig elfojtott vagy kiteszített tartalmak automatikus vászonra festésének eredménye csakis egy teljes káoszba fulladt kép lehet. Ezért a valódi művészi tevékenységből nem hiányozhat a tudatos alkotói munka, hiszen e nélkül kizárólag határokat nem ismerő, értelmetlen alkotások jöhetnek létre. Véleményüket legtömörebben Louis Aragon szürrealista költő fogalmazta meg azzal a kijelentésével, hogy „ha a szürrealista módszert követve szomorú hülyeségeket írtok le, úgy az még szomorú hülyeség marad.”<sup>133</sup> Habár egyet kell értenünk az automatizmussal szemben támasztott kétségekkel, ennek ellenére továbbra is fennmarad a kérdés: hogyan értelmezhető a szürrealisták rajongása és e rajongást elhárító freudi ellenállás kettőssége?

A Freud által létrehozott pszichoanalízis alapvetően olyan kezelési módszer, amely elsősorban az álomfejtés és a szabad asszociáció eljárását alkalmazva, a különböző lelki zavarok tudat alatti okainak feltárását célozza. Láttuk, hogy a szürrealista művészi tevékenységben szintén a szabad asszociáció, illetve az automatikus írás és rajzolás módszere kap kiemelt szerepet. Említettük már, hogy Freud egyáltalán nem örült a szürrealisták figyelmének, sőt a Bretonnak írt levelében

---

<sup>131</sup> Bajomi: *A szürrealizmus*. 48.

<sup>132</sup> Sigmund Freud: *Álomfejtés*. Ford. Hollós István. Budapest, Helikon Kiadó, 2000. 418.

<sup>133</sup> Bajomi: *A szürrealizmus*. 51. Louis Aragont idézi Bajomi.

egyértelműen kifejezte az irányzattal szemben érzett kétségeit: „Bár igen sok tanúbizonyságát látom, hogy ön és az ön barátai érdeklődnek kutatásaim iránt, én képtelen vagyok megmagyarázni, hogy mi lehet vagy mi akar lenni a szürrealizmus.”<sup>134</sup> Ennek ellenére az irányzat művészei Freud azon kijelentését is figyelmen kívül hagyták, miszerint a szürrealizmus „egyensúlyt-vesztett” alkotásokat hoz létre, amelyekben a nem uralható, ellenőrzés alatt nem tartható erők vannak túlsúlyban.<sup>135</sup> Vagyis felborult a tudatos alkotás, a megformálás és a tudattalan befolyásának aránya, amely nem szolgálja a művészet rendeltetését. Sőt a művész szerepét is a minimumra csökkenti, hiszen nem a saját mondanivalója kerül kifejezésre, ő csupán a tudattalan médiuma, így nincs sok köze a művéhez. A művészek alapvetően zaklatott, nyugtalanító hangulatot árasztó, ösztönökre és látomásokra hagyatkozó művészi kifejezései igazolni látszanak Freud véleményét. Max Ernst, Tanguy,<sup>136</sup> vagy a szürrealizmusra jellemző kifejezési módot alkalmazó Goya képeire tekintve a szorongás érzése, illetve a káosz hangulata tölti el a befogadót, miközben a tudatos munka nyomai is megtalálhatók a festményeken. Ahogyan azt Gombrich is megemlíti, a Dalíval történő találkozásnak köszönhetően valamelyest enyhült Freud merev elutasítása. Dalí művészete, technikai tudása meggyőzte Freudot, hogy valóban érdekes vállalkozás lenne analitikusan megvizsgálni a szürrealista képek keletkezését. Azonban végig kitartott amellett, hogy a szürrealisták szerint a tudattalantól érkező látomás valójában „tudatelőttés, kommunikálható gondolat.”<sup>137</sup> Freud határozott távolságtartása ellenére, a pszichoanalízis elméletei értékes segítséget nyújthatnak a szürrealista festők művészetének elemzésében. Többek között az elsődleges és másodlagos folyamatok leírása illetve az alkotói tevékenységben is szerepet játszó tudatelőttés, avagy „a lappangó tudattalan”<sup>138</sup> működése, valamint a tudattalan és a tudat közötti átjárhatóság feltételezése járulhat hozzá az alkotófolyamat vizsgálatához.

A tudattalan területéhez tartozó kontrollálatlan elsődleges folyamatok és az alkotói tevékenységet meghatározó szerepüket illetően érdemes kiemelni Rudolf Arnheim pszichológiai nézetét. Arnheim az elsődleges folyamatok helyett az észlelés

---

<sup>134</sup> Halász László: *A freudi művészetpszichológia. - Freud, az író.* Budapest, Gondolat Kiadó, 2002, 103.

<sup>135</sup> Ernst Hans Gombrich: Freud esztétikája. Ford. Bodor Péter. In Bókay Antal – Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány.* Budapest, Filum Kiadó, 1998, 143. Gombrich Freudot idézi.

<sup>136</sup> Jung maga is példaként hozta fel Tanguy festményeit, a kollektív tudattalan megjelenését feltételezve a képein. Vö. C. G. Jung: *Titokzatos jelek az égen: ufókról és földön kívüli jelenségekről.* Ford. S. Nyíró József. Budapest, Kossuth Kiadó, 1993, 33-79.

<sup>137</sup> Vö. Gombrich: *Freud...* 143-145.

<sup>138</sup> Sigmund Freud: *Az őszvalami és az én.* Ford. Hollós István, Dukes Géza. Budapest, Hatágú Síp Alapítvány, 1991, 31.

folytonos elemzésére, illetve a kompozíció megalkotására tett munkára helyezte a hangsúlyt. Ugyanakkor a kompozíció egységét összetartó erő eredetét a tudatosság szintje alatt tételezte.<sup>139</sup> Egyik jól ismert elemzése Picasso *Guernica* című képének részletekbe menő, a munkalapok és vázlatok alaposabb bemutatását is magában foglaló munkája. Nézete szerint, habár a mű nem folyamatos és előre haladó alkotómunka eredménye, ezek a szabálytalan ugrások mégsem gátolják meg a művészt, hogy mindvégig tudatos és megfontolt, ugyanakkor sokszor „próba szerencse” alapon történő választásokon keresztül jusson el a kész műig.<sup>140</sup> Azonban Arnheim is elismeri a tudattalan folyamatok munkálkodását, sőt amely például a művész analizált lépései mögött feltételezett mentális folyamatokat érintő hiányosság, a tudatosság szintje alatt működő kreatív gondolkodás kérdésében mutatkozik meg.<sup>141</sup> Ugyancsak érdemes megemlíteni Lev Vigotszkij nevét, aki szintén kritikával élt a pszichoanalízis művészetet érintő, így a művészre, az alkotó-, és befogadói folyamatokra vonatkozó vizsgálati módszereivel szemben. Véleménye szerint, mivel „fogalmunk sincs az alkotói pszichikum műben való megnyilvánulásának törvényeiről, teljesen világossá válik, hogy lehetetlen a műből következtetni alkotójának pszichikumára, hacsak nem akarunk folyton találgatni.”<sup>142</sup> Tehát nem értett egyet Freud azon elgondolásával, amellyel a műalkotás folyamatát a pszichoanalízis kezelési módszereivel vizsgálható álom és neurózis mellé sorolta. Freud ugyanis a művet a művész elfojtásából létrejövő alkotásnak tekintve, amelynek létrehozása során feloldódnak ezek az elfojtott tartalmak. Nézete szerint a művészt tulajdonképpen a művészi tevékenység menti meg a pszichózistól, ahogyan arról Dosztojevszkijjal kapcsolatban is írt.<sup>143</sup> Az alkotói tevékenységben mintegy kiszűnnek a művész gondolatait lekötő kínos vagy megbotránkoztató témák, így az „írásán keresztül szublimálódva, átdolgozva kerülhetnek lereagálásra.”<sup>144</sup> Vigotszkij viszont végletesen túlzónak gondolta a pszichoanalízis tudattalannal szemben tanúsított elfogultságát, valamint a tudattalan megfejtésére szolgáló meghatározott „szimbólumkészlet” alkalmazását is

---

<sup>139</sup> Vö. Rudolf Arnheim: *Toward a Psychology of Art*. Berkeley, University of California Press, 1966, 285-302., illetve Nyilas Márta: *A festészeti alkotómunkáról*. Globe, 2016.

<sup>140</sup> Vö. Halász László: *A freudi...* 40.

<sup>141</sup> Vö. Rudolf Arnheim: *The Genesis of the Painting: Picasso's Guernica*. Berkeley, University of California Press, 1962, 132.

<sup>142</sup> Lev Vigotszkij: *Művészetpszichológia* Ford. Csibra István. Budapest, Kossuth Kiadó, 1994, 41.

<sup>143</sup> Vö. Sigmund Freud: Dosztojevszkij és az apagyilkosság. Ford. Ülkei Zoltán. In Erős Ferenc (szerk.): *Művészeti íráskok. Sigmund Freud Művei IX*. Budapest, Filum Kiadó, 2001, 283-303.

<sup>144</sup> Kőváry: *Kreativitás...* 230.

félrevezetőnek látta. Hangsúlyozta, hogy a tudatot nem lehet csupán a tudattalan „homlokzatként” felfogni, mivel így „a művészet mint tudattalan: csak probléma.”<sup>145</sup> Freudra visszatérve meg kell jegyeznünk, hogy igazán kevés művészettel foglalkozó írást hagyott hátra, ilyen például a *Mózes és az egyistenhit*, vagy a *Leonardo da Vinci egy gyermekkori emléke*. A Leonardoról szóló szövegében a művész életútját végigkísérve, a tudattalanba került gyermekkori traumák felfedésével, illetve azok részletes leírásával próbált összefüggést kimutatni a traumák és a művészi kifejezés között. Vigotszkij kritikus megjegyzése szerint nem sok sikerrel, mi több Freud erre irányuló kísérleteinek megbízhatóságát a „nullához közelítőnek” gondolta. Freud maga is tisztában volt a pszichobiográfiai elemzéseinek hiányosságaival, egyrészt elismerte, hogy: „Egy szerző alkotóereje, sajnos, nem mindig az akaratától függ; a mű úgy sikerül, ahogy sikerülhet, és gyakran, mintha [...] idegen lenne végül alkotójától.”<sup>146</sup> Másrészt azt is kijelentette, hogy a pszichoanalízis nem rendelkezik a művészi munka folyamatának feltárásához szükséges eszközökkel. *A költői műalkotás és a fantáziaműködés*, valamint a *Bevezetés a pszichoanalízisbe*<sup>147</sup> című munkájában találkozhatunk a költői tevékenység működésének leírásával, emellett természetesen a sokat idézett *Álomfejtés* könyvében is találhatunk művészetre vonatkoztatható részeket. Mivel Freud az alkotófolyamatot az álommal, illetve az álmodozással hozta kapcsolatba, így a költői munka során szintén az álommunkára jellemző eljárások, azaz a *sűrités* és *eltolás*, valamint a *szimbólumalkotás* működését feltételezte.<sup>148</sup> Illetve a költők alkotói munkájában és az álomban is megfigyelhető „kifejezéscsere” szintén az elsődleges folyamatoknak köszönhető. Vagyis az elfojtott képzetek, miként az álomban, úgy az alkotófolyamatban is elérhetővé válhatnak a művész számára, még hozzá a tudattalanra jellemző elsődleges folyamatok révén. Láthattuk, hogy Freud alapvető tézise szerint a műalkotásban a művész elfojtott ösztönei elégülnek ki, más szóval a művészek valamilyen módon képesek elérni a védelmi funkciók fellazulását. Úgy vélte, hogy „valami erős, aktuális élmény [...] felébreszti egy korai élmény emlékét, amelynek kiinduló vágya az alkotásban teljesül be, magában a műben csak úgy felismerhetjük az új élmény indítékát, mint a régi emléket.”<sup>149</sup> – ezt a gondolatot igyekezett alátámasztani a művészek életének már említett aprólékos feltérképezésével.

---

<sup>145</sup> Vigotszkij: *Művészetpszichológia*. 145.

<sup>146</sup> Sigmund Freud: *Mózes és az egyistenhit*. Ford. F. Ozorai Gizella. Budapest, Bibliotheca Kiadó, 1946, 162.

<sup>147</sup> Uő: *Bevezetés a pszichoanalízisbe*. Ford. Hermann Imre. Budapest, Gondolat Kiadó, 1994, 376-379.

<sup>148</sup> Vö. Kövály: *Az ösztönszublímációtól...* 41.

<sup>149</sup> Uő: A költő és a fantáziaműködés. Ford. Szilácsi Lilla. In Halász (szerk.): *Művészetpszichológia*, 199.

Azonban azt a kérdést, hogy vajon a művészek miként képesek a tudattalan elérésére anélkül, hogy a művészi fantáziavilágban való alámerülések súlyos lelki vagy elmebetegségek kialakulását eredményeznék, Freud sem tudta kielégítően megválaszolni. Az idegbeteg és a művész közötti különbség a valóságtól való elszakadás átmeneti, illetve tartós jellegében mutatkozik meg, mivel a művész „éppúgy, mint az idegbeteg, a ki nem elégtő valóságból visszavonul a képzeletvilágba, azonban [...] érti a módját, hogy kell onnan vissza találnia és ismét a valóságnak élnie.”<sup>150</sup> A visszatérést garantáló tényező a művészekre jellemző „laza elfojtás” képessége, amely lehetővé teszi, hogy a tudattalan tartalmak a tudatelőttel cenzúráján átlépve, az elsődleges folyamatoknak köszönhető zűrzavaros formában lépjenek a tudatba. Freud szerint, ahogyan az álomban, úgy az alkotófolyamatban is a művész intenzív ösztönélete keltette vágyainak kielégítésére való törekvés munkálkodik. A művész azonban nincs teljesen kiszolgáltatva az alkotómunkában működő álmodozással fellépő tudattalannak. Rendelkezik a laza elfojtás képességével, amellyel az elsődleges folyamatok ellenőrizhetővé válnak, ezzel „kialakul jártassága a tudattalan kódéből kiemelkedő formációk közötti válogatásban, visszaautításban.”<sup>151</sup> A művész tehát valamilyen mértékben kapcsolatban marad a tudattal, vagyis a laza elfojtás hídként ível a tudattalan és a tudat felett. Ismét ki kell emelnünk, hogy Freud nem tekintette művészetnek azokat az alkotói tevékenységeket, amelyek ellenállnak a valósághoz való igazodásnak. A valóságon túlra tekintő, a kreativitásuk forrásaként kizárólag a tudattalant megjelölő szürrealista művészek esetében azonban nyilvánvalónak tűnik a valóságtól való eltekintés. Ugyanakkor Freud hangsúlyozta, hogy a szürrealisták álmodozó művészetete az elsődleges folyamatok eredményeinek tekinthetők ugyan, de azok valójában a *tudatelőttelben* lévő gondolatokon, képzeteken játszódnak le.<sup>152</sup> A művész által megalkotott jelentésben, illetve képekben megmutatkozó kuszaságok pedig ezen folyamatok következményeként alakulhatnak ki. Az álmotartalom közvetlen vászonra vitelének gondolatával szemben pedig azzal a kritikával élt, hogy tulajdonképpen nem létezik biztos eszköz annak megállapítására, hogy valóban arra emlékszünk, amit álmodtunk.<sup>153</sup> Vagyis nem lehet teljes azonosságot feltételezni az álmokképek és azok ébren történő ábrázolása vagy éppen leírása között. Az éberség területén a

---

<sup>150</sup> Sigmund Freud: Önéletrajz. Ford. Ignóty, Kovács Vilma In Erős Ferenc (szerk.): *Önéletrajzi írások. Sigmund Freud Művei VI.* Budapest, Cserépfalvi Kiadó, 1989, 71.

<sup>151</sup> Gombrich: *Freud...* 145.

<sup>152</sup> Sigmund Freud: A tudattalan. Ford. Szalai István. In Erős Ferenc (szerk.): *Ösztönök és ösztönsorsok.* Budapest, Filum Kiadó, 1997, 98.

<sup>153</sup> Uő: *Álmofejtés.* 347-348.

szkizofréniában szenvedőknél találkozhatunk még hasonló csúsztatásokkal<sup>154</sup> a szavakon végbemenő sűrítés formájában. Ezáltal bizonyos szavak, egy pótlék megtalálásával mintegy összesűrítve a mondanivaló tartalmát, többet jelentenek eredeti jelentésüknél, ami nem áll távol a szürrealisták költészetétől.

Láthattuk, hogy a művészek legfőbb hajtóereje az elfojtott vágyak kielégülésére irányuló elszánt törekvés, azok elérése azonban mégsem okoz pszichopatológias tüneteket. Freud rámutat, hogy habár a művészet által tudatosba emelt elfojtott képzetekben a vágy kielégülése megbontja az öröm és a kín egyensúlyát, mégsem vezet a művész elmebetegségéhez. Freud az *örömselv* és a *realitáselv* fogalmát alkalmazza annak bemutatására, hogy miként változik meg az ösztönök kielégülésigénye a tudatba kerülés következtében. A realitáselv működése biztosítja a megfelelő távolságot az ösztönös vágyak és a biztonságos kielégülés között azáltal, hogy a vágyak cenzúra, másodlagos megformálás alá kerülnek. A művészek éppen ezt a cenzúrát képesek kijátszani, ezáltal a művészi alkotótevékenység a tudattalanból jut energiához.<sup>155</sup> Az elfojtás lényegét adó *affektusváltás*, amely a nem megfelelő öröm kinként való megélését biztosítja,<sup>156</sup> felbomlik az alkotói tevékenységben. Így az ösztönkésztetések, amelyek a kín elszenvedését megelőzve ellenállásba ütköztek, valamilyen módon mégis kifejezésre juthatnak. Mivel a tudattalan ösztön kizárólag az azt megjelenítő képzet, illetve valamilyen affektus formájában megnyilvánulva jelenhet meg a tudatban, valamint a tudattalanban is mint a képzet reprezentálódásaként lehet jelen,<sup>157</sup> a tudattalanhoz tartozó ösztönök, emlékek és érzetek kielégülésének nyelvi és képi megnyilvánulásáról beszélhetünk. Amely megmagyarázza a szürrealista művészeti alkotásokra különösen jellemző szokatlan, sok esetben megdöbbentő képzet-, és jelentéstársításokat. A művész és az idegbeteg hasonlóságára utalva is leírhatjuk a szürrealista alkotófolyamatot. Ahogyan a szkizofréniás betegek esetében az általuk kifejezett szó és a dolog nincs fedésben egymással, vagyis az ösztönt reprezentáló vágyképzet és annak pótléka elválik, a festészetben szintén ilyen elválás, eltolódás feltételezhető. A Freud által elismert művészet és a szürrealisták közötti különbséget az jelenti, hogy a szürrealisták nem voltak hajlandók az elsődleges folyamatok ellenőrzésére. Vagyis műveikben nem próbálták elfedni a szorongást keltő, vagy kínos vágyakat és gondolatokat. Tulajdonképpen a szürrealisták tevékenysége sem más, mint

---

<sup>154</sup> Uo. 241.

<sup>155</sup> Uő: *Az elfojtás*. Ford. Májay Péter. In Erős F. (szerk.): *Ösztönök és...* 65-75

<sup>156</sup> Uő: *Álomfűjtés*. 418-419.

<sup>157</sup> Freud: *A tudattalan*. 90.



egy normális gondolatmenet abnormális lelki megmunkálása, amely „*olyan tudattalan vágy áttételére szolgált, amely [...] elfojtás alatt áll.*”<sup>158</sup> Az abnormalitás következtében a Freud által feltételezett és a tudattalanhoz tartozó „*dologképzetek*” (*Sach-*, illetve *Dingvorstellungen*), illetve a tudatelőttés-tudatos területhez tartozó „*szóképzetek*” (*Wortvorstellungen*) kapcsolatában zavar támadhat.<sup>159</sup> Azaz a szóképzetek és a dologképzetek között létezik egy „természetes, eredeti kapcsolat, ami a tudatosság lényegének tekinthető. Ha egy lelki tartalom tudattalanná lesz az elfojtás nyomán, ez a kapcsolat megszakad.”<sup>160</sup> A tudattalan képzet, írja Freud szintén *A tudattalan* című munkájában, nem más, mint a dolog elvont képzete, ezzel szemben a tudatos a dologképzet és a hozzá tartozó szóképzet egysége, amely normális esetben a tudatelőttés másodlagos folyamata révén jön létre. Mint tudjuk, Freud a szürrealisták alkotásait a tudatelőttés képzetein végbemenő elsődleges folyamatok eredményének tekintette, ezért a kettő közötti zavar, vagyis a dolog és szó különválása nyilvánvalóvá, újszerű összekapcsolásuk pedig lehetővé válik az alkotófolyamat során. Az előzőekben már utaltunk a szürrealisták nyers kifejezést előtérbe helyező módszerére, amely inkább jellemző az álom, mint a művészet területére. Míg az álom célja az elfojtott tartalmak kifejezése, megmutatása, amelyek az álommunka következtében szimbólumokban, szimbolikus kifejezésekben jelennek meg, a költő nem szándékozik saját tudattalanból eredő ábrándjait közvetlenül a művébe integrálni. Ehelyett az elfogadhatóság keretein belül tartja a felmerülő asszociációit, vagyis az ábrándozások „egoista jellegét változtatásokkal és leplezésekkel enyhíti.”<sup>161</sup> A freudi szublimáció folyamatának működéséről van szó, amelynek köszönhetően a művész a nem publikus ösztöncélokot más, immár a közönség számára is elfogadható cél elérésére tolja át, miközben az eredeti inspiráló ösztön kielégülésre kerül.<sup>162</sup> Habár Freud elismeri, hogy a létezik a léleknek olyan, úgynevezett „primitív állapota”,<sup>163</sup> amely a vágy azonnali kielégülésének közvetlen, azaz hallucinórikus felidézésre képes, de ezeket a másodlagos folyamatok ésszerű, a megértés számára elfogadható formává alakítják át. Freud tehát állítja, hogy a művész nem akarja kitergetni a kínos vagy szégyellnivaló fantáziáit,

---

<sup>158</sup> Uő: *Álomfejtés*. 415.

<sup>159</sup> Uő: *A tudattalan*. 111.

<sup>160</sup> Kövály Zoltán: Nyelvhasználat, szublimáció és szelf-kohézió a kreatív tevékenységben és a terápiás folyamatban. *Lélekelemzés*. 2011/1. 111.

<sup>161</sup> Freud: *A költő és...* 63-64.

<sup>162</sup> Vö. Kövály: *Az ösztönszublimációtól...* 51.

<sup>163</sup> Uő: *Álomfejtés*. 394.

inkább elrejt azokat, azonban a művész által használt szimbólumokban mégis fellelhetők az eredeti jelentésre utaló jelek.

Összefoglalva Freud vizsgálatunkat érintő nézeteit újra emeljük ki, hogy Freud művészettel kapcsolatos meglátásai egészen más irányba mutattak, mint amelyet a szürrealisták hirdettek. Gombrich említett tanulmányában olvashatjuk, hogy Freud számára az elsődleges folyamatok egyáltalán nem rendelkeztek művészi erővel. A művészet inkább a vicc működéséhez hasonlóan, csupán kis mértékben részesülhet a tudattalanból. A művészek által elérhető „tudatelőttes gondolat egyetlen pillanatra a tudattalanban lejátszódó folyamatok hatása alá kerül,»<sup>164</sup> majd a tudatba visszatérő nem-tudatos tartalom, éppen azért, mert kikerült a megszokott helyéről, olyan hatást vált ki, amely megtöri a művész tudatos világban való létét.<sup>165</sup> Feltehetjük azonban, hogy a szürrealisták egymásra vetítve jelenítették meg a tudattalant megjárt tudatelőttes gondolat által kialakuló változásokat és töréseket. Freud varázsnótesz-hasonlatában leírtak alapján, a viasztáblán megmaradó lenyomat mintájára elképzelhetőnek tűnik, hogy a szürrealista festő fantáziaképei úgy viszonyulnak egymáshoz, olyan módon kapcsolódnak össze, ahogyan az a viasztáblán egymásra kerülő maradványnyomatok esetében látható.

A varázsnóteszt úgy használjuk, hogy a viasztáblát fedő lap celluloidlemezére ráírunk valamit.[...] Ha az egész fedőlapot [...] eltávolítjuk a viasztábláról, akkor az írás eltűnik és, mint említettük, később sem állítható helyre. A varázsnótesz felszíne tiszta és újra írásra alkalmas. Ám könnyen meg lehet állapítani, hogy a leírottak nyomai a viasztáblán tartósan megmaradnak, és alkalmas megvilágításban olvashatóak.<sup>166</sup>

A freudi nézetek bemutatásának lezárásaként említsük meg a későbbiekben bemutatásra kerülő Lacan és Kristeva számára is jelentőséggel bíró rövid szöveget. *A kísérteties (Das Unheimliche)*<sup>167</sup> című írásában tulajdonképpen a művészet sajátos erejére mutat rá. A kísérteties érzése egyfajta belső bizonytalanság, az addig adottnak vett hitében való megrendülés, amely szorongást kelt az emberben, vagyis „az ijesztőnek az a fajtája, ami

---

<sup>164</sup> Gombrich: *Freud...* 144. A vicc és a tudattalan kapcsolatáról olvashatunk többek között Vigotszkij és Kövály emített munkáiban is.

<sup>165</sup> Uo. 145. Ernst Kris véleményét idézi.

<sup>166</sup> Sigmund Freud: Feljegyzés a „varázsnóteszről”. Ford. V. Horváth Károly. In Halász (szerk.): *Művészetpszichológia*. 286-287.

<sup>167</sup> Uő: *A kísérteties*. Ford. Bókay Antal, Erős Ferenc. In Bókay Antal – Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum Kiadó, 1998, 65-82. Freud E.T.A. Hoffmann *A Homokember* című elbeszélést dolgozza fel a kérdés megvilágításához.

valami régóta ismert, bensőséges dologra vezethető vissza”.<sup>168</sup> Éppen az ismerősség fedi el a lehetőségként folyton jelen lévő idegenbe-fordulás veszélyét. Ennek megfelelően a művész számára is nyitva áll a kísérteties kifejezésének esélye, hiszen a művész szabadságán múlik, hogy a valóságtól távoli vagy ahhoz közeli világot alkot-e meg.<sup>169</sup> Azonban a művészet annál nagyobb hatással bír, minél közelebb áll a valósághoz, vagyis minél közelebb engedi magához a befogadót, így szinte önmaga álcájaként kelthet bizonytalanságot a befogadóban. Nem kétséges, hogy a szürrealista művekben, illetve a szürrealista alkotófolyamatban is megmutatkozik ez a jelenség, mivel az elfojtott feltűnése akár a régóta ismertet is képes más, félelmetes szemszögből megmutatni a művészi észlelés során. Ezáltal pedig egyszerre mutathatja meg a valóság ismert és az ismert által elrejtett idegen részét, amelyet az idegenség és az ismerős érzése kísére. Nem más ez, mint az ismerősön keresztül áttörő idegenség.

A művészet értelmezésével kapcsolatban jóval kevesebbszer fordulnak Jung nézeteihez, ami egyértelműen a Freud személyes tudattalant előtérbe helyező felfogásával szemben álló, a kollektív tudattalant hangsúlyozó gondolatainak köszönhető. Azonban nem ez az egyetlen pont, amely miatt Jung a kezdeti egyetértés után, lassan eltávolodott mesterétől. Többek között kifogásolta Freudnak a tudattalan tartalmainak feltárására irányuló és általa sematikusnak tartott módszerét. Úgy vélte, hogy „a tudat-tartalmakat, amelyek tudattalan háttérrel engedelnek sejtetni, Freud helytelenül szimbólumoknak nevezi, holott tanában csak mint háttérfolyamatok *jelei* és *tünetei* játszanak szerepet és semmi esetre sem valóságos szimbólumok.”<sup>170</sup> Jung számára a „valóságos szimbólumok, amelyeket eddig még másképpen nem vagy nem jobban megragadott szemlélet kifejezésének kell tekinteni.”<sup>171</sup> Tehát míg Freud a szimbólum annak valamit elleplező voltát emelte ki, Jung valami feltárulásaként, megjelenéseként értelmezte. A két szimbólum-felfogás közötti különbség alapját a tudattalan eltérő megközelítésében kell keresnünk. Jung számára a tudattalan fogalma nem a személyes, hanem a már említett kollektív tudattalan tartalmakat foglalja magában, más szóval az archetipusokat, amelyek közeli rokonságban állnak Plátón ideáival, de legalábbis közös ősokeket mutathatnak fel, hiszen:

---

<sup>168</sup> Uo. 66.

<sup>169</sup> Uo. 79.

<sup>170</sup> C.G. Jung: Az analitikus pszichológia és a költői műalkotás közti összefüggésről. Ford. Szilágyi Lilla. In Halász (szerk.): *Művészetfilozófia*. 205.

<sup>171</sup> Uo.

[...] az idea tehát örök időktől fogva rányomta bélyegét az emberi gondolkodásra. Ezért áll készen minden ember tudattalanában egyrészt mint a formaadás elve, a kanti sémához hasonló értelemben, másrészt mint archetipikus kép, azaz tudatossá vált produktum, amelyek bizonyos feltételek mellett előtérbe kerülnek. Az archetípus tehát egy velünk született elv, amely azonban mindenki számára eltérő archetipikus képben valósulhat meg, de az emberiség legnagyobb és legszebb gondolatai ezeken az ősi képeken, mint egy alaprajzon helyezkednek el.<sup>172</sup>

A szimbólumok tehát valójában az archetípusok, vagy „ősmintázatok” megjelenése a tudatban, amelyek természetesen az álomban és a művészi alkotásokban is manifesztálódhatnak. Freuddal ellentétben Jung csupán korlátozottan tartja alkalmasnak a személyes tudattalant arra, hogy az alkotófolyamat forrását képezze. Alapvető érve, hogy a személyes tudattalan tartalmai a tudatossal való összeegyeztethetlenségük miatt elfojtásra kerültek, ezzel elérhetlenné váltak a tudat számára, így megjelenésük sem történhet közvetlen formában. Továbbá a művészet által felszínre hozott tudattalan tartalom veszélyeket rejthet magában. Nem tagadja tehát, hogy az egyéni tudattalan szférájából is „ered forrás a művészet számára, de ez zavaros, és ha túlteng, akkor a művet nem szimbolikussá, hanem *szimptomatikussá* teszi.”<sup>173</sup> A kollektív tudattalan viszont épp ellenkezőleg, „nincs elfojtva, és nincs s elfelejtve. [...] nem más, mint [...] az elképzelések vele született lehetősége, amely határt szab a legmerészebb fantáziának is.”<sup>174</sup> Ezáltal pedig, még a legélénkebb művészi fantáziát is képes, úgymond a normális kereteken belül tartani, mivel a fantázia által aktiválódó archetípus mindegyike mindig is lehetőségként húzódott meg a tudatküszöb alatt. Tulajdonképpen az emberiség ősi tudásának, minden ember közös ismereteinek kifejeződése, amelynek szimbólumai mindenki számára ugyanazt a jelentést hordozzák. Éppen ezért tűnik alkalmasabbnak az igazán értékes műalkotások forrásaként. A személyes tudattalan tartalmakra épülő műalkotás értelmezése során legfeljebb a művész traumáira derülhet fény, ezért úgy vélte, hogy az általa látomásosnak nevezett élmény „visszavezetése egy személyes tapasztalatra annak eredetiségét vonja kétségbe, pusztá »pótlékká« változtatja. A látomás tartalma így elveszti »őslátomás jellegét«, egyszerűen *tünetté* válik, a káosz

---

<sup>172</sup> Uő: *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába*. Ford. Nagy Péter. Budapest, Európa Kiadó, 1990, 118. Vagyis míg Platónnál az ideák ősképek, örök formák, az archetípusok a tudattalan szerveződés formái, öröklött képek.

<sup>173</sup> Jung: *Az analitikus...* 214.

<sup>174</sup> Uo.

lelki zavarrá fajul.”<sup>175</sup> A különbségek ellenére azonban Jung szintén a tudattalan és a tudatos alkotás kettősségét feltételezte. A művészen a művészet szétárad, megragadja őt és eszközzé teszi, ami miatt „tele van konfliktusokkal, hiszen két hatalom harcol benne: a mindennapi ember [...] másfelől pedig a kíméletlen alkotó szenvedély, mely olykor a személyes vágyakat is a sárba tiporja [...]”<sup>176</sup> Az utóbbi az úgynevezett látomásos alkotó, aki „nem nélkülözheti a zabolátlan és ellentmondásos kifejezőeszközöket sem, ha meg akarja jeleníteni látomásának különös paradoxonját.”<sup>177</sup> A jungi sorokból úgy tűnik, hogy a művészt szinte megszállja az alkotói vágy és a művész megnyitja magát a tudattalantól eredő mondanivaló számára. Azonban nem szabad elfeledkeznünk arról a tényről, hogy Jung alapvetően és elsősorban a kollektív tudattalan hatásait emeli ki a művészettel kapcsolatban. A szürrealista festészettel kapcsolatban megjegyezendő, hogy művészeik közül sokan alkalmaztak mitikus szimbólumokat, illetve ősi formákat az alkotófolyamatuk során (2-3. kép).



2. kép. Miró: *Nő a Nappal szemben* (1950)



3. kép. Miró: *A világ születése* (1925)

A kollektív tudattalan archetípussal rokon ideái<sup>178</sup> már nem a költők Platóntól kapott egyedüli kiváltsága. Az ihletett művészek az ideák démiurgoszaiként, most a művészi valóságban hozzák létre azok új formáit, hiszen „a szürrealista műnek heterogén mozzanatokat kell összehoznia [...], hogy az egésznek valamiképpen lángra kell

<sup>175</sup> Uő: *Pszichológia és költészet*. Ford. V. Szabó László. *ProPhilosophia Füzetek*. 2003/33., 90.

<sup>176</sup> Uő: *A szellem jelensége a művészetben és a tudományban*. Ford. Szalai István. Budapest, Scolar Kiadó, 2003. 97–98.

<sup>177</sup> Jung: *Pszichológia és...* 91.

<sup>178</sup> Vö. Uő: *Bevezetés...* 118.

lobbannia.”<sup>179</sup> Az intuíció pedig a géniusz „vezérlő csillagaként” teszi lehetővé a személyes vagy kollektív tudattalan tartalmak művészi felidézését. Elméleteik különbözősége ellenére, Freud és Jung művészetre vonatkozó nézeteiben találhatók közös elemek. Így például mindkét pszichoanalitikus elutasítja az alkotófolyamat teljes tudattalanságának lehetőségét, illetve hasonló álláspontot képviselnek a művészek tudattalant elérő képességére vonatkozóan. Eszerint a művész a tudat határán működő ellenőrzés fellazulásának köszönhetően, képes visszatérni a képzetalkotás kötetlenségtől mentes szintjére, „ahol nem zavaró tényező az ellentmondás, és az úgynevezett józan ész dogmái és tabui nem érvényesek.”<sup>180</sup> További kapcsolódási pontot jelent a tudattalan tartalom tudatosulásának folyamatát érintő kérdések vizsgálata. Jung a művészi alkotófolyamat egyik alapjaként megkülönböztette egymástól a gondolkodás két fajtáját, valamint felfedezte az úgynevezett „aktív imagináció” módszerét, amely során az alsó tudatszinten élesebben észlelt fantáziák megfigyelése, kifejtése, továbbá ezek rögzítése megy végbe.<sup>181</sup> A módszer Jung azon megállapításán nyugszik, miszerint „a psziché a közvetlenül adott **jelenség**, és a psziché alapvetően **képekből** áll.”<sup>182</sup> Valójában a Freud által elutasított önmegfigyelés, az introspekció egy változatát láthatjuk, amely szerint a legbensőbb érzések képekbe integrálódhatnak, ezzel oldva fel a belső feszültséget. Az aktív imaginációval elérni kívánt „cél a tudatküszöb alatt spontán módon felbukkanó fantáziaformák megfigyelése és művészi kifejezése.”<sup>183</sup> Vagyis a tudattalan és a tudatos összekapcsolódását figyelhetjük meg, amely az érzések és a képek közötti irracionális kapcsolatteremtésen alapul, amely a szimbolizáció folyamatában teljeseedik ki. Az emóciók mélyén rejlő képek megtalálásával „erősödik a belső megnyugvás. Ha meghagyom őket emócióknak, minden bizonnyal összetörtem volna a tudattalan tartalmak súlya alatt”<sup>184</sup> – írja Jung. A tudattalan vágyakat és élményeket az imagináció viszi a tudat küszöbéig, de nem áll meg a bejáratnál, a tudatba lépve tovább segíti utasát egészen a művészi kifejezésig. Jung tulajdonképpen egy olyan asszociációs folyamatot ír le, amely egy adott képre, álm- vagy fantáziaképre való koncentráció indít el, illetve fordított esetben, olyan folyamat, amely egy bizonyos érzésre fókuszálva előtűnő képek megfigyelésén alapul.

---

<sup>179</sup> Wolfgang Welsch: *Esztétikai gondolkodás*. Ford. Weiss János. Budapest, L'Harmattan, 2011, 119.

<sup>180</sup> Koestler: *A teremtés*. 224.

<sup>181</sup> Vö. Joan Chodorow: *Jung on Active Imagination*. Princeton University Press, New Jersey, 1997, 21-60.

<sup>182</sup> Horváth Lajos: Az archetípus fogalmának fenomenológiai olvasata. *Imágó Budapest*. 23/2. (2012), 87.

<sup>183</sup> Uo. 91.

<sup>184</sup> C. G. Jung: *Emlékek, álmok, gondolatok*. Ford. Kovács Vera. Budapest, Európa Kiadó, 1987, 218.

Mint láthattuk, a művész a tudattalan tartalmak forrásként való fellépésének és folyton jelen lévő hatásának ellenére sem merülhet el teljesen a tudattalan mélységében. Habár mindkét pszichoanalitikus a tudattalanra fókuszál, mégsem tartják lehetségesnek a teljes egészében öntudatlanul folyó alkotótevékenységet. Jung szerint a műalkotás személyfölötti, így számára a hangsúly az alkotófolyamatra kerül, míg a művész csupán „reagáló objektumként” jöhet szóba. Vagyis a mű tulajdonképpen önmagát építi föl a tudattalan és a megszületni kívánó mű kényszerének hatása alatt állva.<sup>185</sup> A freudi megközelítés szerint az én határainak feloldódásáról, de legalábbis meggyengüléséről beszélhetünk. Ezt az elméletet Jung is alátámasztja, mivel szerinte a művészi tevékenység „az archetípus nem tudatos megélése, kifejtése és kialakítása a kész műig. [...] A művész vágya a jelen kielégítetlenségéből visszavonul, amíg a tudattalanból előhossa és megközelíti a tudatot, a kép átváltozik olyanná, hogy a jelen emberének felfogóképességéhez közel kerüljön.”<sup>186</sup> Az átváltozott kép az úgynevezett „archetipikus kép”, a képet létrehozó folyamat pedig az „*autonóm komplexus*”, amely során a pszichikus képződmény „előbb teljesen tudattalanul fejlődik, és csak abban a pillanatban, amikor a tudat küszöbét elérte, képes a tudatba betörni.”<sup>187</sup> Jung szerint az autonóm komplexus a személyiség tudatos részétől való energiaelvonásnak tekinthető, amely fellazítja a tudatot védő ellenállást, ezáltal a műalkotás szinte önmagát generálja, kihúzza magát a tudattalanból, ahol addig jelen volt. Az autonóm komplexus tehát a tudattal alapvetően szemben álló, a tudatot gyengítő folyamat, amelynek következménye a művészeknél sem távol álló, a Jung által „apatikus tétlenségnek” nevezett állapot kialakulása. Ez az állapot alkalmas arra, hogy az archetípus tudattalan megélése egészen a kész mű létrehozásáig vezesse a művészt. Az alkotás tehát bizonyos értelemben már készen van a tudat alatt. Az archetipikus kép művész általi tudatos megformálásának köszönhetően kapja meg a befogadók számára leginkább megfelelő, azaz felismerhető formáját.<sup>188</sup> Jung az archetípusok aktiválódását eredményező szimbólumok változó jellegét tehát az adott korhoz illeszkedő megjelenési formában látja.

Jung gondolatainak lezárásaként idézzük egy művész idevágó gondolatát: „A festőnek nem csak azt kell megfestenie, amit maga előtt lát, hanem azt is, amit magában lát. Ha viszont semmit nem lát magában, annak a megfestését is hagyja abba, amit maga

---

<sup>185</sup> Uő: *Az analitikus...* 209.

<sup>186</sup> Uo. 216.

<sup>187</sup> Uo. 213.

<sup>188</sup> Uo. 215.

előtt lát.”<sup>189</sup> Tehát a művésznak kifejezésre alkalmassá kell tennie a tudattalanból tudatossá vált fantáziaképet, vagyis meg kell találnia a legmegfelelőbb formát számára, ami a szürrealista festészet esetében kiemelt mértékben függ az elsődleges folyamat formáktól. Ennek köszönhető az a változás, amelynek eredményeképp a művészt is meglepő formák alakulhatnak ki, mivel a művész akaratán kívül bukkanhatnak fel „szinte a semmiből, [...] gyakran egyenesen a művész szándéka ellenére, azonban ezek a részek mégis helyet követelnek maguknak a kompozíció szerves részeként.”<sup>190</sup> A szürrealista festők alkotófolyamatának vizsgálata az aktív imagináció hatáskörének kiszélesítését igényli, amelyben az imagináció horizontja olyan végtelen potencialitások tereként adódik, amely a formák kimeríthetetlen gazdagságát és végtelen variabilitását idézi elő az alkotó ihletett tudatállapotában.

Freud és Jung meghatározó szerepe mellett néhány szóban meg kell térnünk a munkásságukat folytató pszichoanalitikusok művészetet érintő elméleteire is. Elsőként Ernst Kris azon nézeteit vázoljuk fel, melyek alapján a művészeknek tulajdonított *kontrollált regressziót* tételezett fel. Megfogalmazása szerint az alkotófolyamat során az „én szolgálatában álló regresszió”<sup>191</sup> által az elsődleges folyamatok átmenetileg túlsúlyra kerülnek, ami egyben azt is jelenti, hogy Kris olyan képességgel ruházta fel a művészeket, amely lehetővé tette számukra az anyagi világ és az ösztönvilág (tudattalan) tartalmai közötti önkényes és általuk szabályozott átjárást.

Az én és az ösztön-én viszonya nemcsak azt a kérdést foglalja magában, hogy milyen mértékben elégitjük ki vagy hátrítjuk el az ösztön-én indulatait, vagy hogy milyen kompromisszumokat kötünk. Felöleli az elsődleges és a másodlagos folyamatokat is [...] joggal beszélhetünk az énnel az elsődleges folyamat feletti uralmáról mint az én-funkciók sajátosság kibővüléséről.<sup>192</sup>

Kris a kontrollált, az alkotás szolgálatába állított regresszió elméletével mintegy felszabadította a művészt. A „primitív anyag” és a külvilág, azaz a tudattalan és a tudatos között biztosított szabad mozgással lehetővé vált a művészek tudattalanból

---

<sup>189</sup> Matthias Bunge: Képkategóriák a 20. század művészetében – Fogalmi behatárolás-kísérletek a határait vesztett kép láttán. Ford. Adamik Lajos. *Balkon*. 2010/10, 6. C.D. Friedich-et idézi Bunge. [http://balkon.art/1998-2007/balkon03\\_10/01bunge.html](http://balkon.art/1998-2007/balkon03_10/01bunge.html)

<sup>190</sup> Arnold Ehrenzweig: A esztétika új pszichoanalitikus megközelítésben. Ford. Csepeli György. In Halász (szerk.): *Művészetpszichológia*. 282-283.

<sup>191</sup> Vö. Ernst Kris: *Psychoanalytic Explorations in Art*. Shocken Books, New York, 1964.

<sup>192</sup> Uő: Pszichoanalitikai közelítések a művészetéhez. Ford. Rózsahegyi Edit. In Bacsó Béla (szerk.): *Az esztétika vége-vagy se vége, se hossza?* Budapest, Ikon Kiadó, 1995, 134.



származó anyagának tudatosba kerülése. Természetesen ez a szabadság veszélyeket is rejt magában, hiszen érzékeny egyensúlyi állapot fenntartását követeli meg. Ennek hiányában fennáll a lehetőség, hogy a művész állapota őrületbe vagy neurózisba fordul. A szürrealizmusra utalva meg is jegyzi, hogy néhány festőjük a szabad asszociáció módszerét egyenesen alkotói módszerként kezeli, ami az egyensúlyi helyzetre nézve, meglehetősen problematikus lehet.<sup>193</sup> „A művész művéhez való viszonya összetett és sokféle variációnak kitett. Tipikus esetben a mű része lesz énjének, vagy még fontosabb is lesz annál.”<sup>194</sup> – írja. Az inspirációról szóló tanulmányában az említett veszély részletesebb leírásával is találkozhatunk. A szövegben Kris az inspiráció három használatáról ír, amely az ember szellemi beállítottságának megváltozásához, azaz ihletett állapot kiváltásához vezet. Az első hirtelen tör elő és a tudatban okoz változást, a második az érzelmi életre van hatással, legtisztább formájaként pedig, többek között, a költők esetében figyelhető meg. Az ihletettségi állapotai „többnyire az öntudat részleges elvesztésével járnak, és szinte mindig különböző, többé-kevésbé koordinálatlan, motorikus működések kísérik őket.”<sup>195</sup> Az ihletett állapot egyik Kris által megnevezett jellemzője a beszéd automatikussá válása, amely miatt a művész saját hangja többé már nem tűnik a sajátjának, ezért szavai is ismeretlenként hatnak számára. Az inspiráció mint a művésztől függetlenül ható erő a szürrealista művészek előtt sem ismeretlen. Kris azonban, Freud nézetével egyetértve hangsúlyozza, hogy az alkotófolyamat során a tudatelőttés is kiemelt szerepet játszik, mivel „majdnem minden esetben találhatunk nyomokat, amelyek valamely külső inger és a tudatelőttés közötti kapcsolatból származnak.”<sup>196</sup> Vagyis egy látszólag hirtelen tudatba törő ötlet vagy szikra valójában már egy előzetes feldolgozásnak köszönhető. A szürrealista festőművészek egyensúlyt felborító tevékenységükre visszatérve emeljük ki, hogy a szürrealista festők nagyon is tisztában voltak önmaguk és a világ konfliktusával, sőt a konfliktus végletekig történő kiélezésére törekedtek. A helyzet megoldását Kris az ihletett teremtés folyamatában látta, amely „néha az ellentétes erők kompromisszumként, néha egy különösen veszélyes hajlam elleni védekezésként” jelenik meg.<sup>197</sup> Habár Kris kockázatosnak tartotta a szürrealisták módszerét, az itt példaként hozott Dalí és Magritte esetében a

---

<sup>193</sup> Uo 143.

<sup>194</sup> Ernst: *Psychoanalytic...* 60. „The relationship of the artists to his work is complex and subject to many variation. In the typical case the work becomes part of and even more important than the self.”

<sup>195</sup> Uő: Az inspirációról. Ford. Bókay Antal, Erős Ferenc. In Bókay Antal-Erős Ferenc (szerk.): *Pszichológia és irodalomtudomány*. Budapest, Filum Kiadó, 1998, 134.

<sup>196</sup> Uo.

<sup>197</sup> Uo. 140.

konfliktus feloldása mégis sikeresnek mondható. Gondoljunk Dalí „paranoiás-kritikai” módszerére, amely tulajdonképpen a Kris által bemutatott „bifázisos alkotási folyamatot idézi”, mutat rá Kőváry.<sup>198</sup> Úgy tűnik tehát, hogy a szürrealisták számára a tudatos és a tudattalan egymásba fordulása jelentette az egyensúlyi állapotot.

Kris elméletét tovább gondolva jött létre az előzőekben már idézett Ehrenzweig elsődleges folyamatokra vonatkoztatott kontrollja, amelynek segítségével lehetővé vált, hogy az elsődleges folyamatok új képek, formák, jelentések és kapcsolatok létrehozásának eszközévé alakuljon. Ezáltal az alkotófolyamatban felmerül a két típusú, tehát a tudattalan és a tudatos folyamat összemosódásának lehetősége. Tehát az elsődleges folyamatokra mint a művészi alkotótevékenység olyan eszközeire tekint, amelyek a művész irányítása alatt állva biztosítják a jelentések és asszociációk szabad áramlását, ami a szürrealisták vonatkozásában meglehetősen érvényes megállapításnak tűnik. Ehrenzweig a klasszikus pszichoanalitikus elmélet rovására írja, hogy Freud tulajdonképpen háttérbe szorította a tudattalan, valamint az ezzel együtt az elsődleges folyamatok hatását és „a művészi esztétikai struktúrát teljes egészében a tudatos és tudatelőttés munkájának, az úgynevezett másodlagos folyamati működésnek tulajdonította”,<sup>199</sup> ezáltal a tudattalan elsődleges folyamatát a „strukturálatlan nyersanyag” lerakatává minősítette le. Nyilvánvalóan szintén Freudra utalva kritizálta azt az elképzelést, amely szerint az elsődleges folyamatokhoz tartozó vad fantáziák csak megszelídítésük után válhatnak esztétikailag elfogadhatóvá, azonban:

A műalkotás struktúrájában minden jel szerint olyan bonyolult kapcsolatok vannak, amelyeket nem lehet felfogni a köznapi józan ész szabályai szerint alkotott szilárd és takaros képek sorával. Egymással összeegyeztethetetlen körvonalak és felszíni jelenségek keresztül-kasul átjárják egymást, miközben ugyanazon időben és ugyanazon helyen próbálnak összetalálkozni.<sup>200</sup>

Természetesen Freud is szembesült az Ehrenzweig által megfogalmazott problémával, mégis kitartott a tudatelőttés védelmet jelentő működése mellett, amelyet az idegbetegség kialakulását megakadályozó tényezőnek tartott. Azonban az álom és a küszöb alatti észlelések kutatásával feltáruló mélyebb szintek alkalmasak voltak a

---

<sup>198</sup> Kőváry: *Kreativitás...* 213., valamint uő: A pszichoanalízis, a kreativitás és a művészetpszichológiai kutatás. *Imágó Budapest*, 23/2. (2012), 3-14.

<sup>199</sup> Kris: *Az inspirációról...* 282.

<sup>200</sup> Ehrenzweig: *A esztétika új...* 283.

tudattalan működésének vizsgálatára. Ezekben pedig Ehrenzweig nézetei igazolásra találtak. Az álom képeire irányuló elemzés során egy újabb tudattalan adalék megjelenésével szembesülhetünk, a már említett küszöb alatti észlelés fogalmával, amelynek észleletei például a szabad asszociációk révén válhatnak kifejezhetővé. Véleménye szerint „minden álmokép, és valójában az egész látás alapja a küszöb alatti látás differenciálatlan rácssorozata,”<sup>201</sup> azaz nem csupán a művészi észlelést, de a mindennapi észlelést is egy jelen nem lévő, nem érzékelhető, mégis folyton ható alapra helyezte. Ehrenzweig nézetei közül a művésznak tulajdonított küszöb alatti észlelés, illetve az elsődleges folyamatok ellenőrzési lehetőségét érintő gondolatai kétségtelenül alkalmazhatók a szürrealista alkotófolyamat vizsgálatában is.

Winnicott az úgynevezett átmeneti vagy köztes tér fogalmával került közel a művészi alkotófolyamat vizsgálatához. A *Játszás és valóság (Playing and Reality)* című művében olvasható winnicotti-axióma szerint a műalkotás „egyszerre őriz meg valamit a belsőbből és hordozója a külvilágnak, egyszerre tartozik énünkhöz és a nem-én világához, azaz egy potenciális térben lebeg,”<sup>202</sup> „az *élménymegélés* köztes területe, amelyhez a belső realitás éppúgy hozzájárul, mint a külvilág.”<sup>203</sup> Winnicott a gyermek benső világát és az attól különböző valóság és annak elfogadása közötti feszültség feloldására szolgáló úgynevezett *átmeneti tárgy* és *átmeneti élmény* fogalmát az alkotóképesség felfogására is kiterjesztette, amellyel megnyitotta a lehetőséget az alkotófolyamatot érintő vizsgálat számára. Az átmeneti tartomány jellegét tekintve kétértelmű, hiszen az élményeket egyfelől benső énünkön belüli mély és természetesen feltörő erőknél gyökerezteti, ugyanakkor a többi szubjektum világához köti azok kifejezését. A művész, így a vizsgálatunk alanyát képező szürrealista festő is „megteremti vagy újratereket a tudattalan folyamatokat, és ezeket egy olyan módon mutatja meg, ami összecseng a szimbólumaink közös felfogásával. A szimbólumok kifejtésével [...] a művész bevezet minket ezek tapasztalatának közbenső területére.”<sup>204</sup> Ez a köztes hely teremt kapcsolatot a külső, „konkrét külvilág” és a „benső vagy pszichés valóság” között, amelyet Winnicott játékként ír le.<sup>205</sup> Olyan tevékenységként

---

<sup>201</sup> Uo. 289.

<sup>202</sup> Halász A.: *Az alkotás...* 13., illetve vö: Kövály: *Kreativitás...* 187.

<sup>203</sup> D. W. Winnicott: *Játszás és valóság*. Ford. dr. Bíró Sándor, Széchezy Orsolya. Budapest, Animula Kiadó, 1999, 2.

<sup>204</sup> Laura Praglin: The Nature of the “In-Between” in D.W. Winnicott’s Concept of Transitional Space and in Martin Buber’s *das Zwischenmenschliche*. *Universitas*. 2006/2. 5. „The artist creates and recreates unconscious processes, and presents these in a manner which resonate with our shared sense of symbols. By articulating these shared symbols, the artist invites us into this intermediate area of experiencing.”

<sup>205</sup> Winnicott: *Játék...* 102.

mutatja be, amely a játék fogalmához illeszkedve, minden esetben izgalmakat rejt magában. Az izgalom nem csupán a tudattalan működésbe lépése miatt alakul ki, az ok a miatta létrejövő belső bizonytalanság, amely a szubjektív és az általa objektíven megjelenő között alakul ki.<sup>206</sup> Szintén Bowie tanulmányában olvashatjuk, hogy Winnicott nézete szerint egy olyan ellentmondással állunk szemben az átmeneti tárgy, illetve az átmeneti fenomén feltételezésekor, ami az álom és a tárgy-kapcsolatokkal rendelkező valóság között feszül. Az átmeneti térben e kettő egyszerre van jelen és ezzel a kettősséggel, paradoxonnal kell számolnunk, amelyet azonban, ahogy írja, nem feloldani, hanem egyszerűen elfogadni kell. Sőt, ez a terület lehet a pszichoanalitikus gondolkodás és kezelés kitüntetett helye.<sup>207</sup> Valójában a két területet hídként egybefogó sajátosságban rejlik az átmeneti tér nyújtotta kreativitás, amely kitűnő terepet kínál a művészet számára. Különösen a szürrealisták esetében tűnik gyümölcsöző lehetőségnek, hiszen Winnicott olyan elsődleges, „primitív” kreativitásról beszél, amely egyértelműen az elsődleges folyamatokra utal. A művészi kifejezésben látja azt az egérutat, amelyen keresztül a tudat átszökhet a tudattalanba, elérve, de nem átlépve ezzel az örület küszöbét, amelyre az egészséges állapot nem ad lehetőséget.<sup>208</sup> A művészi alkotás tehát olyan jellemzőkkel rendelkezik, amelyek képesek szinte felszabadítani a tudattalan fantáziát és kapcsolatot teremteni az elsődleges, primitív folyamatokkal, amelyek egyaránt hatással lesznek a szubjektumra és az objektumra, más szóval a játék tárgyára és a játszóra is. Ahogyan már említettük, ez az, ami a játékot mindig izgalmassá teszi. További fontos megállapítása, hogy az átmeneti tér egyúttal a diskurzus lehetőségét is magában foglalja és nem csupán az alkotófolyamat során feltételezett módon. Vagyis nem kizárólag tárgy és alany között kialakuló párbeszédet tételez, hanem Winnicott magát a pszichoanalitikus technikát is a játék egy specializált formájának tartja, amely önmagunk és a másokkal való kommunikáció szolgálatában áll.<sup>209</sup> A terápia az együttjátszásra épül, írja Winnicott, amennyiben hiányzik ez az alap, úgy a terapeuta célja, hogy „a páciens *átvigye a játékra képtelenség állapotából a játékra képes állapotba.*”<sup>210</sup>

---

<sup>206</sup> Malcolm Bowie: *Psychoanalysis and art: the Winnicott legacy*. In Lesley Caldwell (ed.): *Art, Creativity, Living*. London-New York, Karnac Books, 2000, 12.

<sup>207</sup> Uo. 14.

<sup>208</sup> Uo. 16. Winnicott *Primitive Emotional Development* című munkáját idézi. *The International Journal of Psychoanalysis*. 26/3-4. (1945), 137- 43.

<sup>209</sup> Vö. Winnicott: *Játszás és...* 48.

<sup>210</sup> Uo. 38.

A továbbiakban a tudattalan pszichoanalitikus elméletei közül Jacques Lacan és Julia Kristeva művészetet és művészeket érintő nézeteivel foglalkozunk részletesebben. Habár a tudattalan vagy tudatelőttés tartalmait ők is kizárólag a tudatossá vált megnyilvánulásaikon keresztül elemezhetőnek tartották, azonban Lacan egy olyan új területet tár fel a szürrealisták számára, amelyet talán mégsem tehetnek a megalkotni kívánt „szupervalóság” részévé.

### **2.1.2. Jacques Lacan – a „valós” művészete**

Feltevéseink szempontjából Lacan munkásságának vizsgálatát alapvetőnek tartom, mivel — a későbbiekben ez egyértelműen megmutatkozik — nézetei nem csupán a hermeneutika és a fenomenológia területével függnek össze, de a három szint és a szürrealista művészet közötti kapcsolatra is rávilágítanak. Habár elméleteit részletesebben mutatjuk be, a lacani gondolkodás egészének felvázolására nem teszünk kísérletet, kizárólag a témánkat érintő elméleteire fókuszálunk. Meg kell jegyeznünk, hogy tulajdonképpen nem beszélhetünk lacani esztétikáról, azonban megállapításait gyakran mutatta be különböző műalkotások segítségével. Szemináriumi előadásaiiban, illetve írásaiban számos példaként szolgáló műalkotással találkozhatunk: *Hamlet* a vágy, Holbein *Nagykövetek* című festménye az anamorfózis, illetve a tekintet, Joyce *Finnegan ébredése* pedig a nyelv sajátos alkalmazásának vonatkozásában segítik a lacani nézetek megértését. Továbbá Szophoklész *Antigonéja*, valamint Claudel és Dosztojevszkij neve is felmerül elemzéseinek sorában. Mindezek mellett a fantáziára, illetve az álomra vonatkozó elemzése is hozzájárulhatnak az alkotófolyamatban feltételezett dialogikus helyzet, illetve a festői tudat és tudattalan kettősségének bemutatásához. Az említett fogalmak aprólékosabb bemutatása előtt azonban röviden fel kell vázolnunk a lacani gondolatrendszer elméleti vázát, amely során Lacan írásai mellett, természetesen nagyban támaszkodunk az elméleteit vizsgáló magyar és külföldi szerzőkre, többek között Erős Ferenc, Slavoj Žižek, Massimo Recalcati írásaira, illetve Dylan Evens „szótárára”.

Az *Écrits* szövegeiben,<sup>211</sup> valamint az említett szemináriumi előadásaiból készült kötetekben olvasható elméleteinek kialakulására valószínűleg befolyással volt a szürrealizmus képviselőivel fenntartott szoros kapcsolat, amely elméleti rendszerének, illetve előadásainak sajátos, véletlenszerűnek tűnő, illogikus rendjére is magyarázatot adhat.<sup>212</sup> Továbbá, ahogyan a szürrealisták, ő is meg volt győződve arról, hogy valóság megismerése „a csekély realitásban van determinálva, ami a szürrealisták elégedetlenségét váltja ki.”<sup>213</sup> Az álom és a valóság egységét megteremteni vágyó művészi irányzat alkotóihoz hasonlóan, Lacan szintén a valóság teljessége után kutatott, amelynek csupán kis részét képezi a látható világ. Rámutatott, hogy a realitásként elfogadott mindennapi életünket a teljes valóságot elfedő és annak megismerését akadályozó „imaginárius” vagy „képzetes” birodalmában éljük. A „képzetes” tulajdonképpen egy képekben visszatükröződő világ, amelynek elemei a nyelv használatával, tehát a képek szavak által közvetítetté (szimbolikussá) és bizonytalaná válnak a szubjektum számára. Lacan véleménye szerint, „az emberi tapasztalatok mélyen meghatározó dimenziója nem benső énünk (vagyis se nem a szelf, se nem az ego), sem a másokkal való kapcsolataink, hanem a nyelv.”<sup>214</sup> Ezen megállapításának megfelelően, a pszichoanalitikus irányzatot megalapító Freud nézeteit követve alakította ki sajátos nézőpontú és hangvételi gondolatrendszerét. Gondolatait különösen a pszichoanalitikus terápiára jellemző beszéltető, azaz a nyelvi-hermeneutikai módszerre épített, a kimondott szó és a kimondás mögött kimondatlanul maradt, így a tudattalanná váló tartalmak kettősségét hangsúlyozva. Freuddal szemben, aki szerint a tudattalan szimbolizmusa elsősorban nem „nyelvi jelenségként” értendő, Lacan a tudattalan és a nyelv szoros kapcsolatát tételezte.<sup>215</sup> A freudi szimbolizmus tehát nem azonosítható a lacani „szimbolikus” fogalmával, habár mindkettő közvetítő szerepben tűnik fel. Azonban míg Freud számára a szimbólum valami elfojtottnak, tudattalan tartalomnak leggyakrabban képi formában való tudatosulását jelzi, Lacannál a tudattalan kialakulásának, vagyis az elfojtás alapja, amely a szavak (nyelvi szimbólumok)

---

<sup>211</sup> Jacques Lacan: *Écrits*. Transl. Bruce Fink. New York, W. W. Norton & Company, 2006. eredeti nyelven: Paris, Seuil, 1966. A továbbiakban az angol kiadást idézem.

<sup>212</sup> Vö. Erős Ferenc: Jacques Lacan, avagy a vágy tragédiája. *Thalassa*. 1993/2. Lacan szám. 32.

<sup>213</sup> Jacques Lacan: A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra. Ford. Erdélyi Ildikó, Füzesséry Éva. *Thalassa*. 1993/ 2. 7. In Uő: *Écrits*. 75-82.

<sup>214</sup> S. A. Mitchell – M. J. Black: *A modern pszichoanalitikus gondolkodás története*. Ford. Dr. Balázs-Piri Tamás. Budapest, Animula Kiadó, 2000, 252.

<sup>215</sup> Vö. Farkas Zsolt: A lacani szubjektumról *Pompeji* 1994/1-2., 142. A szerző Ricoeur megállapítását idézi.

használatához kapcsolódik. Farkas Zsolt említett tanulmányában kifejti, hogy Lacan alapvetően Freud első korszakának tudattalan-tudatelőttés-tudat felosztását, pontosabban a tudattalan és a tudat megkülönböztetését tartotta helyesnek, szemben az ösztönöket a tudattalannal azonosító későbbi strukturális modellel. Az ok, amiért nem fogadhatta el a személyiség ez utóbbi felosztását (*id, ego, superego*), hogy felfogása szerint a tudattalan meghatározott szerkezettel rendelkezik, amely mintegy megelőzi, de egyben rá is van szorulva a kialakuló szubjektumra. Lacan a tudattalanra egy másik tudatként tekint, amelynek megvan a maga struktúrája és logikája, így nem lehet ösztönök által meghatározott, illetve az ösztönök készleteseinek kitett. Freud strukturális modellje viszont lehetővé teszi, hogy az ösztönök kapcsolatba lépjenek mind az egoval, mind a felettes énnel, hiszen eltérő mértékben ugyan, de a személyiség mindhárom része megtalálható a tudattalan régiójában. A freudi szótárba bevezetett, az ösztön-ént jelző „*Es*”, vagyis az „ősvalami”, az énnel és az elfojtottal is érintkező lelkeség fogalmának felel meg, amelynek alapját Groddeck azon elmélete adta, miszerint az énünk tulajdonképpen nem valódi, és az „ismeretlen, fékezhetetlen hatalmak azok, [...] amelyek »énünket élik.«”<sup>216</sup> Lacan szerint viszont az *Es* (*id*) valójában a nyelv tudattalan eredete, amely a beszédben, pontosabban a szubjektum beszédében mint „*az*” (*ça*) jut szóhoz. Tehát a szubjektum soha nem önmagában beszél, hanem mindig van egy el-beszélő társa, aki nem más, mint a tudattalan szubjektuma, azaz a „Másik”. Habár kissé előreszaladtunk, annyi mégis elmondható, hogy Lacan beszélt nyelv elmélete, vagyis a tudattalan és a tudat szubjektumának egymásra utaltsága alátámaszthatja a festő általunk feltételezett értelmezési mechanizmusának dialogikus voltát.

Lacan elméletében a nyelv és a tudattalan alapvető kapcsolatban állnak egymással, gyakran idézett mondata alapján tudjuk, hogy „a tudattalan úgy strukturálódik, mint egy nyelv,”<sup>217</sup> azaz a tudattalan működését is a szavak közötti kapcsolat kialakulásában szerepet játszó folyamatok irányítják. Lacan szerint a tudattalan létrejöttének a nyelv (*langue*) a feltétele, megelőzve a nyelvet majd használó, azaz a beszélő szubjektumot, aki e használattal megjelöltetik, méghozzá a szubjektummal egy időben megszülető, de ugyanakkor el nem érhető tudattalan által. A beszéd világába lépő szubjektum a tudattalan szubjektuma, azaz a Másik (*Other*)

---

<sup>216</sup> Freud: *Az őszvalami*...26.

<sup>217</sup> Jacques-Alain Miller (ed.): *The Seminars of Jacques Lacan. Book III.: The Psychoses. 1955-1956.* Tans. Russell Grigg. New York, W. W. Norton & Company, 1993, 11.

beszédeként lesz elbeszélve, amelynek következményeként a szubjektum a Másik helyén jelölődik, folytonosan lekésve a tudattalan tartalmakat. Talán bonyolultnak hat ez a megfogalmazás, de a lényege nagyon is világos: azok a tartalmak, élmények, amelyek a beszélt nyelvben kifejezhetővé válnak, nem a tudattalanhoz tartoznak, hanem a tudattalan kialakulásának okai. Azaz a tudattalan jelölőivé válnak, de az eredeti jelöltjük egyszerűen nem elérhető, ezért a jelentésük sem lehet rögzült. A szubjektum számára tehát a nyelvi szimbólumok helyettesítik a tudattalan tartalmakat, ezzel mintegy falat emelve az eredeti jelölő elé, így az eredeti beszélő elé is. Lacan világában minden folytonos mozgásban van, az én önmaga és a világ csúszkáló jelentését keresi, de reménytelenül elérhetetlen számára. Maga felé halad, de folyton eltűnik önmaga elől és többé már nem egyezik meg előbb volt önmagával. Így nem meglepő, hogy a paranoia a lacani én alapbeállítódásává válik. Láthatjuk, hogy Lacan egy egészen eltérő nézőpontot képvisel Freudhoz képest, mivel a lacani megközelítés nem a tudattalan tudatosba vándorlását, áthelyeződését próbálja leírni, vagyis nem a tudattalan tartalmak „kilakoltatására” irányul. Hiszen Lacan a tudattalant nem megoldatlan traumák birodalmának tartja, hanem a szubjektivitás, a mindennapi élet és a nyelv alapjaként tekint rá. A tudatba került metaforák, azaz a kimondhatóvá vált tudattalan, és az ezzel feloldott, elfogadott, vagyis szimbolizációs folyamaton átesett trauma, így nem képes pszichózis kiváltására. Ezért véli úgy Lacan, hogy a tudattalanról nem kell beszélni, nincs szükség a meghatározott nyelvi metaforák és szimbólumokon keresztül történő elemzésére, mivel ezekben tulajdonképpen saját magát mondja el.<sup>218</sup> Az eredeti beszélő, azaz a Másik elérhetetlensége, folytonos „eltolódása” következtében úgy tűnik, hogy a beszéd nem csupán a tudattalan kialakulásának oka, hanem tőle is ered, így tehát minden jelölő alapforrása a Másik léte. Mindebből világosan láthatjuk, hogy Lacan szerint a nyelv feltárása volt a legfontosabb feladat, amely által lehetőség nyílt a tudattalan szimbolikus (nyelvi) konstrukciójának megértésére. Mivel Lacan alapvetően Freud módszereit gondolta tovább, a tudattalan és a nyelv között feltételezett hasonló játékszabályok működésének leírásában is megtalálhatók a freudi gyökerek. Így például a tudattalan terepének számító álomban működő sűrítés és eltolás fogalmának alkalmazásában. Újragondolt álomfejtésében az álom szimbolikus jellegét mintegy rávetítette a mindennapi valóság észlelésére és kimondására, amelynek a tudattalan egyszerre lett képződménye és alapja. A tudattalan nyelve pedig, ahogy majd látni

---

<sup>218</sup> Uo. 37.



fogjuk, a metafora és a metonímia. Mivel a szürrealisták a tudattalannal, illetve annak álmokban, fantáziákban való megjelenésével dolgoznak, a képek metaforikus nyelvét, illetve a képek által kiváltott nyelvi kifejezés (belső beszéd) lehetőségét feltételezzük, amelyet az elfojtás fellazulásaként megerősödő tudattalan, vagy ösztön-én nyelvének is nevezhetünk, amelyben a jelentések folyamatos változásban mutatkoznak meg. A tézisnek is tekinthető kijelentésünkéből megállapítható, hogy a vizsgálatunk alapját képező szürrealista belső párbeszéd alátámasztásához a tudat és a tudattalan folytonos összeütközését feltételezzük. Azokat a hézagokra, illesztései hibákra építkezünk, amelyek a tudatos és tudattalan eltolódásai miatt alakulhatnak ki. A lacani nézetek alkalmasnak tűnnek az ilyen hiányok felmutatására és elemzésére, mivel Lacan olyan rendszert alkotott meg, ahol az én, a világ, és az észlelés meghasadását láthatjuk. Tulajdonképpen réseket ütött a mindennapi valóság, illetve a szubjektum látszólagos egységén, lehetőséget teremtve a jelentések eltolódására.

A vizsgálatunkat közelebbről érintő nézetek elemzése előtt röviden foglaljuk össze az eddig érintett lacani alapgondolatokat. Lacan három területet nevez meg műveiben az ember által észlelt világ vonatkozásában: az „imaginárius” vagy „képzetes”, a „szimbolikust”<sup>219</sup> és a „valós” („reális”) régióját. Míg az első kettő a mindennapi életünk színterét képezi, a harmadik alapvetően elérhetetlen az ember számára. Olyan zárt terület, amely bizonyos körülmények esetén, amelyek közé a művészet is tartozik, megpillantható ugyan, de ekkor is nyomasztó, a freudi „kísérteties” érzéseként hagy nyomot bennünk. A három terület összefüggő, együttes jelenlétéről van szó, amelyben a rendek eltérő, de egymást kiegészítő funkciót töltenek be a szubjektum életében. A rendek közötti összekötő elemekként a tudattalant és a nyelvet nevezhetjük meg, illetve a fantázia játszik még jelentős szerepet mint gátat képző erő a „valós” traumatikus valóságával szemben. Žižek szavaival röviden összefoglalva az említett területeket: „A »Képzetes« az elbűvölő képek megtévesztő birodalma és a szubjektum azokkal való önazonosítása; a »Szimbolikus« a megkülönböztető struktúra, ami a jelentésről való tapasztalatainkat szervezi; a »Valós« az ellenállási pont, a traumatikus, az »oszthatatlan maradvány«, ami ellenáll a

---

<sup>219</sup> A szimbolikus rend az eredeti elfojtással áll kapcsolatban, amelyen a szubjektum kialakulása is alapul. Lacan az eredeti elfojtást az anya vágyának tárgyát jelölő fallikus jelölőnek a tudattalanba kerülésével magyarázza, amely így a nyelv által szimbolizálásra kerül, a nyelv szimbólumává válik. Az elfojtásnak tehát metaforikus struktúrája van.

szimbolizációnak.”<sup>220</sup> A három rend kialakulásának alapját Lacan az úgynevezett tükörstádium elmélete adja. A „képzeteshöz” tartozó tükörstádium során a gyermek az addig egységesnek hitt önmagától eltérő másikként (*other*), a belsőleg megosztottá vált szelf részeként pillantja meg magát, vagyis a tükörben megjelenő én elválik tőle. Felismeri, hogy amit eddig gondolt magáról az hamis, azaz a tükörben megjelenő ön-képben (*image*) az első *félreismerése* fejeződik ki, amely hasadást eredményez. Ez egy olyan „átalakulás, ami a szubjektumban zajlik, amikor elfogad egy képet,”<sup>221</sup> vagyis amikor magára vetít egy imágót. Tehát, folytatja Lacan, a tükörstádium funkciója egyben az *imágó* kapcsolatteremtő ereje, amely a belső világot összeköti a külvilággal.<sup>222</sup> Vagyis az „imaginárius” rendben a gyermek által először tapasztalt megkettőződésből születő imaginárius én alakul ki, amely tulajdonképpen a külvilág és a saját világa közötti feszültségben létező ego (*moi*) fikciója. Ez tehát egy tükröződő én, amely létével arra utal, hogy a „képzetes” egésze tulajdonképpen egy megtévesztő varázslat lehet, továbbá hogy az észleléseink nem a valóságot, illetve nem a teljes valóságot mutatják. Ismét hangsúlyoznunk kell azonban, hogy a „képzetes” nem illúzió, hanem olyan szükségszerűség, olyan alapvető készlet, amely a beszéd és a tudattalan alapját biztosítja. Lacan tehát az ego-t (*moi*) olyan azonosító struktúraként mutatja be, amely a tükörstádiumban a gyermek önmagától elidegenített ellenpárként (másikként) való tételezése révén jön létre, s így az emberre jellemző mentális alapbetegség, a paranoia első tünete. Ez a megállapítás logikusan következik a tükörstádium leírásából, ahogyan az is, hogy minden ember eleve ebben a paranoiás állapotban éli az életét. A paranoia annak az állandóan jelen lévő tudatnak a megnyilvánulása, hogy az ego projekciójaként folyton jelen van egy *másik* is, aki tőlem függetlenül a „képzetes” rendben létezik. Egyfajta belső hang ez, láthatatlan háttér, amely folytonosan hatással van az egóra. Ilyen értelemben a *másik* mint tudattalan erő lép fel, amely tulajdonképpen megtörni igyekszik az ego struktúráját. A másikat kivetítő elidegenedés tehát „a Képzetes rend alkotója. Az elidegenedés a Képzetes mint olyan.”<sup>223</sup> Egyúttal itt találhatjuk meg a

---

<sup>220</sup> Slavoj Žižek (ed): Jacques Lacan: *Critical Evaluations in Cultural Theory*. London-New York, Routledge, 2002. 2. „»Imaginary« is the deceptive universe of fascinating images and the subject's identifications with them; »Symbolic« is the differential structure which organizes our experience of meaning; »Real« is the point of resistance, the traumatic »indivisible remainder« that resists symbolization.”

<sup>221</sup> Lacan: *Écrits*. 76. „[...] the transformation that takes place in the subject when he assumes [*assume*] an image.”

<sup>222</sup> Uo. 78. Lacan husserli kifejezéseket használ: belső világ (Innenwelt) és külvilág (Umwelt) megnevezésével.

<sup>223</sup> Vö. Lacan: *The seminar III...* 146.

Másik létezésének gyökereit is, amelynek tételezése a második, a nyelvet használó „szimbolikus rend” felé vezet minket. Meg kell jegyeznünk, hogy a reális valóságot képviselő „képzetes” nyilvánvalóan több képpel rendelkezik, mint amely a rá épülő rendben szimbolizálásra kerül, vagyis egyfajta többlettel rendelkezik, amelyet a látens, illetve a még nem szimbolizált képek képviselnek. Tehát a valóság minden esetben teljes szimbolizáció hiányától szenved.<sup>224</sup> A „szimbolikus rend” ezen képek birodalmát képezi le, azaz a legegyszerűbben megfogalmazva: megnevezi a képeket, így kiemelkedik az ego által konstituált imaginárius rendből. Vagyis a „képzetesben” lévő jelentéseknek és jelölteknek jelölőt állít, amellyel megtöri a „képzetes” elhomályosító varázsát, ezáltal újabb védő fátylat téve a veszélyt rejtő „valós” elé.

Habár a nyelv már a „képzetesben” is adott, a „szimbolikus” a *beszélt nyelv* területe, amely a képeket, így az imaginárius egot is szimbolizálja, vagyis a nyelv használatával kifejezhetővé teszi: a Másik beszédében „beszélődik el”. Az ego saját test-képével szembesül, képet kap magáról, amelyre reflektálva ráismer önmaga másikára, majd a nyelv elsajátításával a „szimbolikus” rend szubjektumává válik. Lacan úgy gondolja, hogy a nyelv használatával a helyzet sem maradhat fenn változatlanul. Ebből következően a „képzetes” rendben feltűnő ellentétpár, vagyis a másik léte, — amelynek felismerésében már eleve szerepet játszik a nyelv — megköveteli egy Másik szubjektum tételezését, aki megnevezi az egot. Vagyis a Másikat egy olyan lehetőségnek kell tekintenünk, amelyben a beszéd, és ezzel együtt a tudattalan kialakulhat. A Másik tulajdonképpen két oldalról érintve jön létre, mivel egyfelől a „képzetes”, másfelől a „szimbolikus” renddel is kapcsolatban áll, azonban egyikhez sem tartozik. A nyelvhasználat területére való belépéssel egy újabb hasadás megy végbe, amelyben a kimondott-megnevezett és a beszélő én elkülönül egymástól, feszültséget keltve kettejük között. „Ellentmondás rejlik hát a tudatos, a saját beszédében megjelenő én és a között az én között, amely beszél, amely ott csak részben jelenítődik meg.”<sup>225</sup> A „szimbolikus rend” énje (*je*) tehát a beszéd szubjektumaként szintén jelölővé vagy jelentővé (*significant*) válik, ezáltal nem lesz más, mint saját jelentésének szimbóluma, amely egy másik jelölő számára képviseli a szubjektumot. Ebből adódik, hogy a jelölőből *hiányzik* az én, a *je* csupán rámutat a kijelentés alanyára, nem jelenti, hanem jelöli azt, mi több szemben áll az egoval (*moi*), így a szimbólum, ami alapvetően valami

---

<sup>224</sup> Vö. Szigeti Attila: A Valós fantáziapótlékai. *Erdélyi Múzeum*. 2015/4., 41.

<sup>225</sup> Catherine Belsey: A szubjektum megszólítása. Ford. Pete Klára. *Helikon*. 1995/1-2., 21. eredeti szöveg: Uő: *Critical Practice*. London—New York, Routledge, 1991, 56—90.

helyett állót jelent, Lacannál hiánnyá válik, és „eltávolítja azt a valamit, amit helyettesít.”<sup>226</sup> Az eltávolítás módja egészen sajátos, hiszen az egyszerű cserén túl arról van szó, hogy jelölő nem megjelöli vagy megnevezi azt, aki vagy ami nincs ott, hanem a jelölővé válása az oka annak, hogy valami már nincs ott, és ezzel rés keletkezik, hiány jön létre. Az én így soha nincs ott, ahol egy adott jelölő formájában megjelenik.<sup>227</sup> A beszédben használt szabadon „lebegő jelölőktől” elvált jelöltek miatt az ember beszéde soha nem fedheti le a Másik mondását. Habár az eredeti jelentés nem tűnik el, mégsem lehet elérni. Ennek megfelelően a „szimbolikusba” lépett ego sem maradhat önmaga, a nyelv által megnevezett énné válik. Az ego (*moi*) és az én (*je*) között egyfajta rés vagy űr keletkezik, amelyet a tudattalan tölt ki, amelyet ugyanakkor ő maga idézett elő. Mivel a tudattalan a nyelv elsajátításának köszönhetően jöhet létre, feloldhatatlan feszültség munkál a beszélő szubjektum (*je*) és a ki-, vagy elmondott ego kettősségében, mivel a képek, az illúzió birodalma és az azt lefordító beszéd között nincs tökéletes lefedettség. Hiszen a tudattalan „abban a részben jön létre, amely e kettéváláskor képződik. A tudatalattit a szimbolikus rendbe való belépés, a szubjektum kialakulásának pillanata alkotja meg, a tudatalatti mint az elfojtott, nyelv előtti jelölők tárháza, a szimbolikus rend potenciális zavarainak állandó forrása.”<sup>228</sup> A szubjektummá vált én kizárólag akkor tudhat magáról, amikor már más helyzetbe kerül, ezáltal egyszerre lesz beszélő én (*je*), a Másik mondása — „az »az« [ca], aki a Másikból beszél” —, és mondott ego.<sup>229</sup> Abba a pozícióba lép, amelyet el akart érni, de amint elérte, el is tűnt, elveszett. Tehát, „A Másik tehát az a hely, ahol az *én*, aki beszél, azzal együtt jön létre azzal, aki hallgatja, amit az egyik mond, az már maga a válasz is egyúttal [...]”<sup>230</sup> Adódik a kérdés, hogy mi történik a tudattalannal, amely Freudnál még elérhetetlennek bizonyult.

Úgy vélem elérkezett az a pont, amikor érdemes újra összefoglalnunk a tudattalanról szóló eddigi megállapításokat. Ismét jelezzük, hogy a dolgozatnak nem lehet célja a lacani rendszer egészének a felvázolása, így csupán azokat az elemeket nézzük meg alaposabban, amely a témának szempontjából relevánsnak tűnik. A lacani

---

<sup>226</sup> Farkas: *A lacani...* 150-151.

<sup>227</sup> Vö. Lacan: *The seminar Book III...* 274. „In fact, the I is never there where it appears in the form in a particular signifier.”

<sup>228</sup> Belsey: *A szubjektum...* 21.

<sup>229</sup> Vö. Unoka Zsolt: Fallosz-jelentés. *Café Babel* 1998/3., 62.

<sup>230</sup> Lacan: The Freudian Thing, or the Meaning of the Return to Freud in Psychoanalysis. 334-364. In Uő: *Écrits*. 358. „The Other is, therefore, the locus in which is constituted the I who speaks along with he who hears, what is said by the one being already the reply, the other deciding, in hearing [*entendre*] it, whether the one has spoken or not.”

tudattalan fogalmának meghatározó eleme a Másik. Félrevezető lehet a szóhasználat, hiszen ebben kontextusban a Másik nem egy másik személyt jelöl, hanem azt a helyet, ahol a tudattalan kialakul. Továbbá jellemző rá, hogy a beszéddel, vagyis a „szimbolikus” renddel áll szoros kapcsolatban, olyannyira, hogy létezése egyszerre oka és következménye is a beszédnek. Lacan szerint tehát a tudattalan bizonyos módon a beszéden keresztül válik érzékelhetővé, vagyis abban a folyamatban, amikor a tudattalanban lévő eredeti jelölő betör a beszédbe, és amelyet az analízis alapvető céljának is tekint. Tehát az analitikus számára a beszédnek a beszélő szándéka szerint közvetített jelentésen kívüli másik, a tudattalant megszólaltató jelentés kiderítése a cél. Másképpen megfogalmazva, a tudattalan, amely alapvetően és szükségképpen hiány, egyben valami távollétének a megnyilatkozása, jelenléte. A Másik mint üzenetet küldő és a szubjektum mint címzett közötti résben jön létre, amelybe az üzenet elveszített eredeti formája is kerül. Ez a veszteség valójában a nyelv használatának elkerülhetetlen hozománya.<sup>231</sup> Emiatt fogalmaz úgy Lacan, hogy a tudattalan a Másik diskurzusa, amely a szubjektumban szólal meg, de mivel eltérő helyről származik, az általa küldött üzenetet, mondjuk így, nem lehet lefordítani. A Másik tehát, mint tudjuk, a tudattalan szubjektuma, és egyben a nyelv használatának színtere, ahol a szubjektum már csupán jelölőként, énként van jelen más jelölők számára. Freud elméletével ellentétben, a lacani szubjektum nem a traumák helye, hanem a szubjektum identifikációjának szükségszerű része, amely egyfajta tudattalan ismeretként a szubjektum háttérét adja, így a tapasztalható világ többletét képezi. Nem szabad elfelejtenünk, hogy Lacan számára a beszéd jelenti az alapot, így nem meglepő, hogy a beszédben jelölővé váló én elsődleges szerepet tölt be a magára reflektáló egoval szemben. Ugyanakkor az én a Másik beszédéből ered, a Másik miatt, illetve egy másik értelemben, *mások*, a többi jelölőként megjelenők beszéde által vált jelölővé. Azaz elsősorban a beszédben meghatározott pozíció, a róla másokban kialakult jelentés határozza meg az ént. A magát megnevező én, amellyel az adott pozícióban, az adott szituációban lévő szubjektum létrejön, már egy másik szintet képvisel, ahol tulajdonképpen a Másik elérése és megértése a cél, mégha ez a vágy elérhetetlen is számára. Nem lehet kétségünk Lacan szándéka felől, egyértelműen azt igyekszik hangsúlyozni, hogy a beszéd folyamán elmozdulás látszik a két említett rend között, amellyel szükségszerűvé válik a kétszereplős diskurzus

---

<sup>231</sup> Uő: *Écrits*. 529. „[...] the subject's own speech is a message to him, [...] it is produced in the Other's locus.”

feltételezése. Egyben alapot ad a másokkal való mindennapi kommunikációban tapasztalható bizonytalanságok számára. Ezt a bizonyos elmozdulást a tudattalan hivatott közvetíteni, amely a szubjektum nyelvhasználatában a tudattalant képviselő szimbólum metaforikus vagy metonímiás nyelvi jelben való kifejezésben nyilvánul meg, amelynek az alapjai a „képzetesben” gyökereznek. Azonban a beszéd, azaz a beszélt nyelv kizárólag a „szimbolikushoz” tartozik. Ahogy már említettük, a beszéd területének tartott „szimbolikusban” a Másik és a mások beszéde okozta bizonytalanság a jelentések nem végleges rögzítettségének eredményeként alakulhat ki. Egy újabb freudi gondolatot felidézve, az elszólások vagy más értelmezhetetlen képzettársítások a jelölők és a jelentés elmozdulásának olyan megnyilvánulásai, amelyeket a mindennapi beszédünkben is megtapasztalhatunk. Lacan szerint az analitikus elsőszámú feladata olyan hatások kiváltása, amelyekkel leleplezhető az ilyen anomáliákban munkálkodó tudattalan. Ide sorolhatók például a váratlan szófordulatok, az adott szituációhoz nem illő szavak, kifejezések használata, vagyis mindazon a mozzanatok, amelyek valami oda nem illő felbukkanásával megakasztják a normális és természetes szimbolizáció folyamatát. Ez annyiban érdekes számunkra, hogy a beszéddel kapcsolatban feltételezett két szubjektum — azaz egyfelől, aki beszél, másfelől az, aki valójában önmagán keresztül hallgatja önmagát mint beszélőt<sup>232</sup> — közötti párbeszéd a szürrealista festő alkotófolyamatában is megjelenhet, valamint a tudattalan jelölők értelmezése is párbeszédet eredményezhet. Felvetésünk szerint ezek a megnyilvánulások egyben olyan affektusoknak is tekinthetők, amelyek emlékeket idéznek fel vagy esetleg olyan utalásokként működnek, amelyek a normális szubjektum számára tabunak számított terület felé mutatnak. Továbbá feltesszük, hogy ez, a szürrealisták számára is elérendő régió, a lacani rendszerben „valósnak” nevezett területre esik.

Az előbbieken már említésre került, hogy a „valós” az a szint, amely teljes mértékben ellenáll a szimbolizálásnak és ahová belépve, vagy még inkább, amikor ez a terület betör a mindennapi életbe, minden darabjaira hull. Lacan ezt a szférát nevezi meg a trauma forrásának, ellentétben Freud azok tudattalanban gyökerező eredetével. Ha valóban megáll az a feltevésünk, miszerint a szürrealista festő a lacani tudattalanon túlra is tévedhet, azaz képes az alapvető, a traumáktól való védelmet biztosító, vagyis az ént a biztonságos szimbólumok világában tartó fantázia kijátszására, akkor ez további dialogikus helyzet kialakulásához vezethet. Tudjuk, hogy a „valós” rendje a nyelven

---

<sup>232</sup> Vö. Uo. 358.

kívül áll, itt található minden kimondhatatlan és ezzel együtt, a „szimbolikusnak” határt szabó tartalom, a beszédben ki nem fejezhető. Tulajdonképpen a „képzetes” biztosítja azt a fantáziát, amely megakadályozza a „valós” közvetlen megjelenését a képek birodalmában, vagyis a mindennapi világunkban. Ha a „valós” közvetlenül nem is léphet fel, legalábbis alaphelyzetben erre nem lehet képes és nem is lenne szerencsés a vele való találkozás, azonban mint állandóan jelen lévő fenyegetés olykor megvillantja magát. A léte egyfajta zsigeri bizonytalanságban, a halandóság tudatosulásának pillanataiban döbbenhetünk rá. Azonban ezek a mozzanatok, avagy a „valós” pillantása szigorúan csupán utalhat a fenyegetésre, vagyis nem a traumának a felbukkanásáról és átéléséről van szó. A „valós” tartalmazza a feldolgozatlan és, amely igazán lényeges, a *feldolgozhatatlan* élményeket. Ezért, ha a „valós” mégis áttöri a védelmi fantázia falát, olyan erőként csap le, amely minden egységet képes darabjaira törni, minden kapcsolatot felborítani és alapjaiban megkérdőjelezni.<sup>233</sup> Lacan úgy fogalmaz a harmadik, *A pszichózis* címet viselő szemináriumi kötetében, hogy a trauma a „szimbolikus” védőburkának átszakadása, egy rés, amelyen keresztül a „valós” farkasszemet néz velünk elkerülhetetlenül pszichózist eredményezve. Nyilvánvaló eltolódás látszik itt a freudi trauma felfogástól, láthatjuk, hogy Lacan szerint trauma esetén nem az elfojtás lép működésbe. Véleménye szerint az ember nem akarja mindenáron leszorítani a tudattalan területére a traumatikus tapasztalatot, hanem meg akar szabadulni az adott élménytől, vagyis meg sem nevezve, ki akarja vetni magából.<sup>234</sup> Tehát a traumák a tudattalan helyett a „valós” a részét képezik, ám olyan apró jelekben, amelyekben felvillan valami belőle egy pillanatra, ezen kivetett élmények hatásaiból részesülhetünk. Olyan nehéz pillanatokot élhetünk át, amelyekben úgy érezzük, mintha kicsúszott volna a lábunk alól a talaj. A szubjektum ezekben a pillanatokban szembesül szorongásának eredetével, a hiánnyal; a szorongást előidéző jelek most saját tárgyukban, eredeti jelentésüket feltárva jelennek meg, más szóval, az én a „valóssal” mint lehetetlennel kerül szembe.<sup>235</sup> Ebből következik, hogy az én alapvető védvel van a „valóssal” történő közvetlen találkozással szemben, de ha mégis megtörténik, az elkerülhetetlenül hallucinációk és téveszmék kialakulásához vezet.

---

<sup>233</sup> Vö. Slavoj Žižek: Lovagi szerelem és síró játék. Ford. Bánki Dezső. *Magyar lettre internationale*. 1997/25., 53

<sup>234</sup> Farkas: *A lacani...* 151.

<sup>235</sup> Jacques-Alain Miller (ed): *The seminars of Jacques Lacan. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Transl. Alan Sheridan. New York-London, W. W. Norton & Company, 1973, 167. "[...] the impossible is not necessarily the contrary of the possible, or, since the opposite of the possible is certainly the real, we would be lead to define the real as the impossible."

Láthattuk, hogy a három rend különálló területet tudhat magáénak, mégis egymással szoros összefüggésben léteznek és meghatározott érintkezési pontokkal rendelkeznek. A témánk szempontjából különösen érdekesnek tűnik Lacan e hármas felosztása, amelynek egységét, — szinte már művészi megkomponált módon, és élve a művészi szabadsággal — a nyelvre mint mindenek az alapját adó elméletre vezeti vissza. Meghatározó szerepe miatt, a továbbiakban ismét *nyelv* és a *beszéd* területére koncentrálna igyekszünk Lacan gondolatait a vizsgálatunk javára fordítani, különösen a harmadik szemináriumi kötet szöveghelyeire hagyatkozva.

Lacan beszédre vonatkozó gondolatainak megfogalmazásához Ferdinand Saussure nyelvelméletéhez fordult. Saussure alapvető nézete szerint a jelentés alapvetően a jelölő és a jelentett közötti viszony jelölésére szolgál, a jel pedig e kettő együttese. A jel és jelölt együttműködése alapján Saussure megkülönbözteti egymástól a rögzített szabályok alapján működő nyelvet (*langue*) és az változásra képes beszédet (*parole*). A kettő természetesen elválaszthatatlan egymástól, hiszen a beszéd a nyelv eszköztárát használja. A nyelvet olyan viszony-, vagy értékrendszernek tekinti, amelyben az egyes jelek értéke a többi jelhez való viszonytól függ, amelyet az „elemeinek pillanatnyi állapota határoz meg.”<sup>236</sup> Egy nyelvi jel tehát önmagában nem rendelkezik értékkel, értéket azáltal kap, hogy különbözik a rendszer többi jelétől, vagyis meghatározott helyet foglal el a rendszerben, vagyis a jelek sajátosságai az egymástól való eltérésben mutatkoznak meg.<sup>237</sup> A jel összetettségére alapozva megállapította, hogy a jel, vagyis a jelölő (hangsor), illetve a jelölt (a fogalom képzete) kettőse önmagában nem lenne alkalmas egy adott jelentés betöltésére. A jelentés a nyelvi jelek közötti viszonyban keresendő. A beszéd a meglévő jelkészlet, vagyis a kommunikáció *feltételét* adó jelentések alkalmazása során szabad mozgással rendelkezik a nyelv keretein belül, vagyis a jelek asszociatív viszonyaiban a beszélő által kibocsátott jel és a jelzési szándék kapcsolódik össze, fejt ki Saussure. A beszéd tehát mintegy személyessé teszi a nyelv használatát. Hangsúlyozza, hogy a jelölő és a jelölt elválaszthatatlanok egymástól, gyakran idézett megfogalmazása szerint, olyanok, mint a papír két oldala, vagyis a kapcsolatuk rögzített. Lacan azonban felülbírálta ezt az elméletet, és a Saussure által felételezett egység megbontásával elválasztotta egymástól

---

<sup>236</sup> Ferdinand de Saussure: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Ford. B. Lőrinczy Éva. Budapest, Gondolat Kiadó, 1967, 106., 137.

<sup>237</sup> Uo. 151.



a jelöltet és a jelölőt, mivel instabilnak tartotta a kettő közötti kapcsolatot.<sup>238</sup> A jel és jelölt különválasztása a jelentés helyzetét is megingatta, mivel így egy jelölőhöz nem csupán egyetlen, a használatára váró jelentés tartozik, hanem a jelentés különböző, kontextustól függő változataival találkozhatunk. Vagyis a jelölő nem a jel része többé, hanem attól teljesen függetlenül létező, míg a jel mint a nyelv alapegysége, mutat valamit valakinek, a jelölő „az, amely egy szubjektumot reprezentál más jelölők számára.”<sup>239</sup> Azaz Lacan rendszerében a saussure-i jel helyét a jelölők veszik át olyan jelekként, amelyeknek nincsen meghatározott jelöltjük, hanem a jelölők tevékenységétől, játékától függően jönnek létre. Vagyis Lacan kiemeli Saussure képletéből a jelöltet, elválasztja a jelölőtől, így mondva ellent a rögzítettség elvének. Ezzel túllépte, illetve kitágította azt a saussure-i gondolatot, miszerint „a nyelv a különbségek rendszere”, amely végül a jelölő jelölthöz történő végtelenített közelítésének, elcsúszásának elméletéhez vezetett. A lacani szerkezetben tehát a jelölők elsőbbséget élveznek a jelöltekkel szemben, azonban ennek nem következménye a jelentés kialakulásának lehetetlensége. Arról van szó, hogy a jelölő és a jelölt lánc egy pillanatra egymásba akad, de azon nyomban tovább is mozdul egy másik lehetséges jelentés felé, amely ez utóbbihoz kapcsolódik. Ahogyan azt az *Écrits* is olvashatjuk, a jelentések tehát nem a jelek, hanem a jelölők közötti viszonytól függően jönnek létre, azonban egy rendszer részét képezik, így kizárólag más jelentésekre hivatkozva képesek megállni a helyüket jelentésként. Vagyis a jelentések nem „a valóság tiszta jelzései.”<sup>240</sup> Azonban nem minden jelölő juthat át a „szimbolikus” rendbe, létezik ugyanis a jelölőknek egy, a tudattalanban ragadt rendje, amelyek a „szimbolikusban” nem rendelkeznek jelölttel, miközben rájuk vonatkozhatnak más jelölők. Véleménye szerint ez a tudattalan logikai struktúra a jelölteket megelőzően létezik, mivel a tudattalanban maradt tiszta jelölők a „képzetes” egojához tartoznak. A „szimbolikusban” más jelölők utalásaként való feltűnésük tulajdonképpen az elfojtás egy tünete, mivel nem az eredeti formájukban, hanem azt helyettesítő jelölőként lépnek elő. Ez a magyarázata az elfojtás metaforikus szerkezetének, azaz bizonyos, a tudattalanban rögzült jelölők más jelölők általi közvetítettségének.

Korábban már megállapítottuk, hogy Lacan elképzelése szerint a pszichoanalízis feladata a tudattalan, és ezzel együtt a nyelv struktúrájának feltárása, azaz a nyelv

---

<sup>238</sup> Vö. Lacan: *The seminar Book III*. 119.

<sup>239</sup> Uo. 207. „[...] that which represents a subject for another signifier.”

<sup>240</sup> Uő: *Écrits*. 345. “[...] the unity of signification, [...] never come down to a pure indication of reality.”

szimbólumai mögött feltehető és munkálkodó erő felszínre hozása. Mivel egyfelől a kép-zeletet működtető „képzetes” rend, amelyben a hétköznapi létezés folyik, nem más, mint képek és káprázatok, tükrök elidegenített világa.<sup>241</sup> Másfelől, és ezt szintén említettük már, az elsőszámú szubjektum nem ebben a rendben van, hanem a „szimbolikusban”, amelybe a „képzetes” alanya, az ego a nyelv használatával átlép, ezzel végleg hátrahagyva valamit. Ez az elveszett tartalom pedig a beszéd alapvető hiányosságát okozza. Rögtön meg is kell itt állnunk egy pillanatra, mivel a beszéd fogalma tisztázásra szorul. Habár az előzőekben már érintettük ezt a témát, újra ki kell emelnünk, hogy Lacan számára a beszéd minden esetben *diskurzus*, azaz párbeszéd formában képzelhető el, amelyből következik, hogy egyetlen beszéd sem lehet egyszereplős, így az általunk feltételezett szürrealista magányos beszéd sem. Lacan beszélő szubjektuma tulajdonképpen a „képzetes” ego és az őt elbeszélő Másik párbeszédének ’eredménye’, nem pedig az alanya.<sup>242</sup> Az alany tudattalan, a Másikból beszélő *Es*, az ego elidegenített (ön)része, „egy titokzatos jelenlét cselekvése, amely gondolkodik”, de nem reflektálva gondolkodó.<sup>243</sup> Előljáróban jegyezzük meg, hogy a szürrealista belső párbeszéd lehetőségének vizsgálata során jól alkalmazható gondolatnak tűnik Lacan megosztott szubjektum-elmélete, mivel a szürrealista festő tudattalant ostromló módszerei olyan eszköznek tekinthetők, amelyekkel az énhez elválaszthatatlanul hozzátartozó (ön)hiány, a jelen nem lévő, megjeleníthetővé válik. Ezek a módszerek hasonlóságot mutatnak a Lacan által megfogalmazott terápiás tevékenységben használandó, a tudattalant provokáló technikával. Lacan több szemináriumában foglalkozik az úgynevezett „teljes beszéd” és „üres beszéd” megkülönböztetésével.<sup>244</sup> Erre vonatkozó gondolatai úgy foglalhatók össze röviden, hogy az *üres*, azaz a mindennapi beszéd mögött mindig feltételeznünk kell a tudattalan szubjektum, vagyis a Másik beszédét. Az analitikusra hárul az a feladat, hogy a terápia sikere érdekében rámutasson a *teljes beszéd* megnyilvánulásaira.<sup>245</sup> A lacani gondolatmenetet követve, a mindennapi életünkben nyilvánvalóan *üres beszéddel* kommunikálunk, ami természetesen nem jelent hazugságot. Mivel az *üres* beszéd az az üzenet, amely a Másiktól érkezett és nyelvi jeleket kapva a beszéd részévé vált,

---

<sup>241</sup> Vö. Uő: (ed): *The seminars of Jacques Lacan. Book II. The Ego in Freud's Theory and the Technique of Psychoanalysis. 1954-1955.* Transl. Sylvania Tomaselli. Cambridge, University Press, 1988. 244.

<sup>242</sup> Vö. Unoka: *A fallosz...* 62.

<sup>243</sup> Alain Didier-Weill: A pszichoanalízis helyzete 1989-ben. Interjú. Ford. Füzesséry Éva. *Thalassa*. 4/2. (1993), 77.

<sup>244</sup> Vö. Lacan: *Écrits*. 291.

<sup>245</sup> Vö. Jacques Lacan: The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis. In Uő: *Écrits*. 197-269.

következésképp nem tekinthető hazugságnak, inkább mint valami többletet végleg elrejtő beszédnek. Egyúttal ez a beszéd normális működésének megnyilvánulása, amely képes a mások beszédéhez való igazodáshoz, ezzel biztosítva a kommunikációhoz szükséges közös alapokat. Ezzel szemben a *teljes* vagy *igaz beszéd* az elfojtásból eredő tudattalan megnyilvánulása, amelynek feltárásával nem az észlelhető valóság mutatkozik meg, hanem a *teljes beszéd*ben rejlő igazság. Azonban, ahogyan az *üres beszéd* nem azonos a hazugsággal, úgy a *teljes beszéd* sem azonos a teljes igazsággal. Egyrészt, mivel mindig vannak olyan képek, amelyek nem kaptak nyelvi jelet, másrészt a „valós” eleve nem fejezhető ki a beszédben, miközben valójában hozzátartozik az igazsághoz. Továbbá ne felejtjük el, hogy a tudattalan tartalmak sem érhetők el, csupán annak állandóan jelenlévő vágya érzékelhető. Ahogyan az én a „Másik által van elbeszélve”, úgy a vágya sem eredhet máshonnan, kizárólag a Másiktól. Lacan tehát a Másik hiányából fakadó érzést a vágy (*désir*) fogalmával jelöli, amely arra az elveszett dologra irányul, amelyet nem kaphatunk vissza. Mivel a szubjektum számára közvetlen módon eleve nem is létezett a dolog maga, hiszen ez valaki más vágya, csupán annak hiánya érzékelhető, így a megnevezésére sincs lehetőség; Lacan megfogalmazása szerint „a beszéd inkompatibilis a vágygal.”<sup>246</sup> A tudattalanban maradt tudás nem fejezhető ki szavakkal, más szóval nem lehetséges tudottá tenni, ennek következményeként feloldhatatlanná válik az érzett hiány. Lacan ezzel is azt hangsúlyozza, hogy a mindennapi beszéd szimbólumai nem redukálhatók az eredeti jelölőre, a fennmaradt hiány vagy többlet, nem tüntethető el. Ennek következtében a szubjektum folytonos hiányérettel, vágygal küzd és mindig marad valami kimondhatatlan, amely végigkíséri az élete minden pozícióját. Lacan szótárában a hiány miatt létrejövő tárgyat az „*objet petit a*” jelöli, amely nem más, mint a Másik vágya, illetve a Másik utáni vágy, amely szubjektív jelleggel rendelkezik a Másik meghatározását illetően.<sup>247</sup> Vagyis, ahogyan az elveszített Másik az ego jelölővé válásának az oka, úgy a hiányból eredő vágy oka az *objet petit a*, az elveszített tárgy, amelynek a „szimbolikusban” kizárólag közvetett, ráutaló jelölői vannak. Ezek a jelölők tehát nem egy konkrét, elérhető dologra, hanem az *objet petit a* létezésére mutatnak rá. Az *objet petit a* tulajdonképpen a Másikhoz tartozó, így a szubjektum számára örökre elveszett, de soha nem is ismert megnevezhetetlen tárgy. Következésképp a szubjektum

---

<sup>246</sup> Uő: *Écrits*. 535.

<sup>247</sup> Uo. 690. „But we must also add that man's desire is the Other's desire [*le désir de l'homme est le désir de l'Autre*] in which the *de* provides what grammarians call a »subjective determination« — namely, that it is qua Other that man desires.”

nem tudhatja pontosan, mi ez a tárgy, így a Másik sejteni vélt vágyának megfelelően végtelen számú lehetőség merülhet fel benne erre vonatkozóan.

Ahogy a világunk jelölői, úgy a szubjektum, azaz önmagunk meghatározása sem rögzített, azaz a szubjektum jelentése sem állandó a lacani rendszerben. Lacan feltevése szerint a szubjektum élete során különböző struktúrák szereplője lehet, különböző pozíciókat foglalhat el, amelyeknek megfelelően és a mindennapok szimbolizációs folyamatainak köszönhetően, „sokféle jelentő-láncolatot (*chaines signifiantes*) épít ki, mindig új és új terminusokkal helyettesítve a régieket, s egyre nő a távolság a manifeszt jelentő és a látens, tudattalan, eredeti jelölő között.”<sup>248</sup> Vagyis a szubjektum számára egyre nő, illetve folyton változhat a jelentést megmutató jelölők száma, de egyben maga mint jelölő is eltérő jelentést kaphat a többi jelölőtől. Érintettük már, hogy Lacan szerint a jelölők jelölőláncot alkotnak, amelyben a jelölthöz vezető utat a jelölők sora képezi a láncszemeket képviselő jelölők egymásba kapcsolódásával. A jelölőlánc tehát egy összefonódó karikákból álló nyakláncra hasonlít, amely egyben része, egyik szeme egy szintén szemekből álló nyakláncnak.<sup>249</sup> A jelölők/jelöltek végtelen sorából álló lánc valamelyik szeme pedig a kialakuló jelentés lesz, amely két módon jöhet létre: a szemek egymás nyomvonalát követve haladnak, illetve egymást kicserélve, de az elfedett szemet nem kidobva a láncból, érik el a jelentést. Ugyancsak az *Écrits*-ben, illetve a *The Psychoses* című harmadik szemináriumi kötetben olvashatunk arról az érdekes felvetésről, miszerint mindenki számára máskor alakulhat ki a jelentés, amely lehet megszokott vagy szokatlan, attól függően, kinek mikor válik azonosíthatóvá a jelölt, amelyet a jelölők egymással való kapcsolata, értéke határoz meg. Roman Jakobson a nyelv két aspektusára vonatkozó elgondolásának változatát ismerhetjük fel a jelölt változékony jellegének hátterében, amely Lacannál a jelentés metaforikus és a metonímiás struktúrájában jelenik meg.<sup>250</sup> Lacan a freudi rendszerben a tudattalan működését jellemző eltolást és sűrítést vetíti rá a beszéd működésére, amelyhez a Jakobson által használt *metafora* és *metonímia* fogalmak elemzését használja fel. A metafora mint láttuk, alapvetően szükséges a beszélt nyelv kialakulásához. A metaforikus struktúra a jelölőnek egy másik jelölővel való olyan helyettesítése, amelynek következménye a jelentés kialakulása, így, a tudattalan tiszta jelölők rendjére is visszautalva, tulajdonképpen minden jelentés metaforának tekinthető.

---

<sup>248</sup> Erős Ferenc: *Jacques Lacan...*32.

<sup>249</sup> Lacan: *Écrits*. 418.

<sup>250</sup> Vö. Roman Jakobson: Two Aspect of Language and Two Types of Aphasia Disturbances. In Uő: *Fundamentals of Language*. Gravenhage, Mouton & Co.'s, 1956, 55-83.

Az egyik tárgy egyenértékűvé válhat a másik számára [...] lehetővé téve [...], hogy kicserélhetőek és összehasonlíthatók legyenek.”<sup>251</sup> A metaforához szorosan kapcsolódik a metonímia fogalma, amelynek alapja a jelölőláncban egymás mellett jelölők kombinációja, vagyis a „metonímia, amelyet Lacan a rész – egész viszonyként értelmez, egy »szóról szóra« kapcsolatot feltételez, azaz egy jelölő–jelölő kapcsolatot a jelölőláncban.”<sup>252</sup> Ebben az esetben ugyanaz a jelentés fedi le mindkét jelölőt, míg a metaforánál a jelentés elnyomja az egyik jelölőt, azonban az elnyomott nem szűnik meg hatni, többletet jelent a láncban. Mondhatnánk, a jelentés láncszemén függő apró medál. Tehát továbbra is a jelölőlánchoz tartozik, de már nem csupán metaforikusan. Lacan a metaforát a freudi sűrítésnek megfelelő értelemben használja és sajátos teremtő, poetikus funkciót is tulajdonít neki, amelynek alapját a metafora kreatív szikrája adja, amely „nem két kép bemutatásából ered, vagyis két, egyformán aktualizált jelölőből. Két jelölő között villan fel, amelyek közül az egyik elfoglalja a másik helyét a jelölőláncban, az elfedett jelölő továbbra is jelen marad a lánc többi részével való (metonimikus) kapcsolatán keresztül.”<sup>253</sup> A nyelv kreatív funkcióját abban a sajátosságában tapasztalhatjuk meg, amely lehetővé teszi a jelentés alapvető csúszkálását. Azaz a nyelvnek a jelölők sokasága által lehetővé tett metaforikus szerkezetében.<sup>254</sup> Ez a sokaság pedig annak köszönhető, hogy Lacan elmélete szerint a szó jelentéséhez annak minden lehetséges használatának felsorolása szükséges. A szubjektum kreativitása a világhoz való hozzáállásában mutatkozik meg, amelynek részét képezi az a játék, amelyet a szubjektum a jelölt meghatározását célozva a jelentésekkel játszik. Azonban minden játéknak mint tudjuk, megvannak a korlátai és ebben a tekintetben Lacan sem számít kivételnek.<sup>255</sup> A szürrealista festő alkotófolyamatának vizsgálata ezzel elveszített egy meglehetősen fontos elemet, ahogyan arra Orbán is rámutat a citált tanulmányában. A metaforákba vetett reményünk köddé vált, mivel természetesen Lacan sem állíthatja, hogy bármi kifejezhet bármit,

---

<sup>251</sup> Jacques Lacan: Some Reflections on the Ego. *International Journal of Psycho-Analysis*. 34/1.(1953) 14. „One object can become equivalent to another, [...] in making it possible for objects to be exchanged and compared.”

<sup>252</sup> Orbán Jolán: Freud különböző olvasatai: Lacan és Derrida. *Imágo Budapest*, 1997/1., 82. Lacan idézi.

<sup>253</sup> Lacan: *The seminar Book III...* 157. „The creative spark of the metaphore does not spring from the presentation of two images, that is, of two signifiers equally actualized. It flashes between two signifiers one of which has taken the place of the other in the signifying chain, the occulted signifier remaining present through its (metonymic) connexion with the rest of the chain.”

<sup>254</sup> Ld. Jacques Lacan: The creative function of speech. In Jacques-Alain Miller (ed.): *The seminars of Jacques Lacan. Book I. Freud's Technical Papers*. Transl. John Forrester. New York-London, W. W. Norton & Company, 1991, 237-247.

<sup>255</sup> Vö. Mari Ruti: Winnicott with Lacan. In Lewis A. Kirschner (ed.): *Between Winnicott and Lacan: A Clinical Engagement*. New York, Routledge, 2011, 137.

vagyis az egyik jelölő bármelyik más jelölővel kicserélhető, mintegy véletlenszerű jelentéseket generálva, mivel ezzel ellehetetlenítené a kommunikációt és a nyelv elveszítené a meghatározó szerepét.<sup>256</sup> A pszichózisról szóló kötetben mutat rá, hogy normális esetben a jelentés elérésének szándéka összetartja a jelentés-adás folyamatát, amely megköveteli, hogy az egymást helyettesítő jelölők mindenképpen kapcsolódjanak egymáshoz. A metaforákkal való játék tehát nem tét nélküli, ha a játék elfajul és egymással nem helyettesíthető jelölők kerülnek egymás helyére, értelmessé tekintve a kialakuló jelentést, az pszichózist eredményez. A jelölők közötti kapcsolat biztosítása, illetve a pszichózis elkerülése érdekében vezette be az úgynevezett „kárpitós gombok” (*points de capiton*) kifejezést, amellyel a jelentéshez szükséges bizonyos számú vonatkozási pontok, más fordítás szerint „horgonypontok” figyelembe vételét írja elő a szubjektum számára. A *kárpitós gombok* arra szolgálnak, hogy a „töltelék” ne csúszkáljon el folyton, hanem bizonyos pontok közé szoruljon, vagy azok köré szerveződjön. A tudattalan és a nyelv közötti szoros kapcsolatnak megfelelően, a szubjektum alapvető paranoiája a beszédben is megmutatkozik, mivel tudjuk, hogy a jelölő által megtalált jelentés csupán a jelölt képzetét adja, de nem a jelölt, csupán egy olyan jelölt, amely alkalmas a jelentés körülírására. Emiatt a jelentésben szintén egyfajta hiányt érzünk, mivel a jelölők játékának folytán további jelöltek jöhetnek létre, így a jelentés, ahogyan azt már bemutattuk, nem egy rögzített kapcsolat a jelölő és a jelölt között. Például Žižek a sakk játékszabályait említve mutatja be a három rend kapcsolatát, amely a jelentés vonatkozásában is alkalmasnak tűnik.<sup>257</sup> Képzeljünk el, hogy a sakk figurái bármelyik más jelölővel helyettesíthetők mindaddig, amíg biztosítani tudják a játék zavartalanságát. A bábuk bármivel kicserélhetők, ha a cserejelölő ugyanolyan szabályok szerint működik, mint a figura, vagyis betartja a meghatározott lépési szabályokat. A probléma akkor jelenik meg, ha minden egyes figura helyére ugyanolyan jelölőt állítunk, vagy megtartjuk az eredeti figurákat, de eltöröljük a játékszabályokat. A már említett *kárpitós pontok* hivatottak megakadályozni az ilyen helyzetek kialakulását, illetve ezek helyesként való elfogadását. Azt mondhatjuk, hogy kizárólag a pszichotikus az, aki ilyen körülmények között is képes a játékra, mivel őt eleve nem kötik a „szimbolikus” szabályai, vagyis nem rendelkezik a *kárpitós gombok*nak a normális beszédhez szükséges minimális számával. A

---

<sup>256</sup> Ezzel Wittgenstein privát nyelv argumentumát érintjük, amellyel a hermeneutikai részben foglalkozunk részletesen.

<sup>257</sup> Vö. Slavoj Žižek: *Empty Gestures and Performatives*, 2009. <http://www.lacan.com/essays/?p=88>

szürrealista festő viszont éppen ilyen helyzeteket teremt, szándékosan tekint el a horgonypontoktól, figyelmen kívül hagyva a korlátozásait. Ezzel a jelölők szabad áramlását eredményezi, így a festő a jelölővel mint tiszta vagy eredeti jelölővel léphet kapcsolatba. Egy másik művészi módszer lehet a gombok szándékos áthelyezése, amellyel a jelentés leírásának újabb lehetőségeit teremtheti meg. Mindkét esetben alkalom nyílna a belső dialógus kialakulása számára, mivel az eredeti pontok helye megmarad a kárpiton. Röviden, a szürrealista festő olyan szituációba helyezheti a játékot, amelyben a jelölőláncok fellazulhatnak, illetve más játékszabályt követnek. Azonban, éppen az általunk feltett dialógusnak köszönhetően, nem alakul ki pszichózis, mivel a festő tudatosan írja felül a szabályokat, és éppen a szabályoktól való szándékos eltérés teszi lehetővé az új és a lehetséges jelentések összeillesztését. Sőt Lacan említést tesz arról, hogy a művészet a pszichózis elkerülésének egyik eszköze lehet, amelyre James Joyce utolsó művét, a *Finnigan ébredése* című művét hozta fel példaként. Ennél a pontnál tehát vitába kell szállnom azzal a korábbi megjegyzéssel, hogy a metafora nem segíthet minket a szürrealista festő alkotófolyamatának vizsgálatában. Ugyanis mi továbbra is a művészi és a mindennapi valóság közötti állandó kapcsolattartást feltételezzük az alkotói munka során. A játékszabályok szürrealista megváltoztatása tehát nem vezet feltétlenül a pszichózis tüneteinek kialakulásához, amelyre Lacan is utal, amikor kijelenti, hogy nem nevezhető pszichotikusnak az, aki nem hiszi igaznak a felbukkanó hamis jelentéseket. A pszichózis terminust említettük már a „valós” és a szubjektum nem kívánt találkozásával kapcsolatban, valójában ugyanarról a szituációról van szó, azaz a pszichotikus elme ellenáll a metaforikus szerkezetnek, azaz nem fogadja el az elfojtott helyettesítését.<sup>258</sup> Másképpen megfogalmazva, az én tudattalanja nem funkcionál, hanem a „képzetes” rendnek megfelelő állapotban ragadva létezik. Vagyis jelen van, hiszen a pszichotikus szubjektum pszichózisa a „szimbolikus” rend viszonyaiban válik nyilvánvalóvá, ahogyan az is, hogy a pszichotikus kétségtelenül megkerülte ezt a rendet és a „valóssal” került szembe. Egyelőre eltekintünk ennek további kifejtésétől, mivel a szürrealista festők alkotófolyamatának elemzésénél visszatérünk a témához.

---

<sup>258</sup> Az Ödipusz-komplexus tabujáról van szó mint eredeti elfojtásról. Ennek hiánya teremt meg a pszichózis lehetőségét. Az Apa Nevének szimbolizálását megkerülő ego metaforái csaló, megtévesztő metaforák, amelyek a Valóstól erednek, így hallucinációkban mutatkoznak meg. Az Apa Neve tulajdonképpen a normális szimbolizálási folyamatot biztosító alapvető jelölő.

A rövid, így közel sem teljes felvezetés után tegyük fel a kérdést: hogyan alkalmazható mindez a szürrealista alkotófolyamat vonatkozásában? Hogyan tehetők a fenti elméletek termékkennyé a vizsgálatunk számára? Lacan művészetre vonatkozó nézeteinek részletesebb ismertetése előtt rögzítenünk kell a művészet alkotásaihoz kapcsolódó lacani hozzáállást. Említettük, hogy a gondolatainak világosabb kifejtésének reményében számos esetben példálózott különböző, főként irodalmi alkotásokkal. A kulcsszó a példa, mivel nem állt szándékában a művek pszichológiai vagy kritikai elemzése, úgy gondolta, hogy a művek segíthetnek ugyan az elméletek megértésében, viszont a pszichoanalízis nem adhat számukra semmi újat, vagyis analitikus elemzéssel nem tárhatók fel. Freud elemző módszerének újabb kritikáját vehetjük itt észre, aki alapvetően nem a művet, hanem az alkotóját tette meg az analízis tárgyává.<sup>259</sup> Ezzel szemben Lacan érdeklődése a mű szövegének mondanivalója, azaz a mű beszéde felé irányul, amely számunkra is kedvező iránynak tűnik. Feltevéseinknek megfelelően a művész párbeszédének lehetőségét keressük, amelynek alapját a készülőben lévő mű folytonos változása, ezáltal a műben újként, meglepőként ható többlet megjelenését eredményező „beszéde” képezi. A szürrealista belső párbeszéd a festő és a műve között zajlódik, vagyis a festőtől ered, ugyanakkor a mű által vissza is hat rá, új információval lepve meg a művészt, amely a normál esetben közvetlenül elérhetetlen tudattalan (képi) kifejeződésének tekinthető. Lacanhoz hasonlóan a festő részletes pszichológiai feltérképezése helyett, illetve azt mellőzve, az alkotófolyamatban feltételezett belső beszédre, a festő tudatos és tudattalan, illetve a festmény beszédére fókuszálunk. Azonban a szürrealistákra vonatkozó elemzés előtt elkerülhetetlen a vizsgálatunk folytatásához szükséges további fogalmak ismertetése. Lacan művészettel kapcsolatos példáiban alapvetően az elérhetetlenség, a hiány, tehát a vágy tölt be meghatározó szerepet, amely tulajdonképpen összecseng Freud elképzeléseivel. A lacani megközelítés szerint a művészetben megjelenő legfőbb hajtóerő a soha el nem érhető, kielégüléssel nem kecsegtető vágyakozás, amelynek okozója, újabb lacani fogalommal élve a „Dolog”.<sup>260</sup> Ahogyan már láthattuk, Lacan újszerűen alkalmazta a freudi kifejezéseket. Ennek újabb jele a hetedik szemináriumi kötetben található freudi „*das Ding*” fogalmán alapuló *tárgy* vagy *dolog* (*die Sache*) és „Dolog” (*das Ding*) megkülönböztetése, amelyek a vágy okát annak elhelyezkedése alapján jelölik. A *tárgy*

---

<sup>259</sup> Lacan indokolt észrevétele mellett utaljunk Mózes szobrának az értelmezésére.

<sup>260</sup> Lacan Kantra hivatkozik a Dologgal kapcsolatban, pontosabban a „magánvaló dolog” fogalmára, ami olyan dolgokat jelöl, amelyek nem jelennek meg, például Isten.



a „szimbolikus” rendhez, a *Dolog* pedig a „valóshoz” tartozó vágyra utal, vagyis a tudattalanhoz tartozó *tárgy* vagy *dolog* (*die Sache*), amely kizárólag tudatos szavak közvetítésével jelenhet meg, a tudattalan alanyának, a Másiknak a vágya. Ezzel szemben a *Dolog* (*das Ding*) inkább egyfajta erőnek tekinthető, amely kívül áll a nyelven, az emberi létezésen, valami folyton ható idegenség és hiány, amely „valahol máshol található.” Lacan ezzel felülírja Freud tudattalan *dolgok* és a tudatosságot jelző *szavak* közötti, már említett különbségtételét, amely szerint a tudatos reprezentáció magában foglalja a tárgy és a hozzátartozó szó-képzet (*Wortvorstellung*) bemutatását, míg a tudattalan egyedül a dolognak a képzetét tartalmazhatja (*Sachevorstellung*).<sup>261</sup> A „szimbolikus” és a „valós” rendnek megfelelően különböztethető meg az *objet petit a*, amely nem a „valóshoz” tartozik, habár közeledik felé,<sup>262</sup> és a *Dolog*. A Másik vágya ennek az önmagában elérhetetlen *Dolog*nak a helyettesítőjeként léphet fel mint *objet petit a*, amely a „szimbolikusba” lépéssel az elveszített jelölő nyomaként mutatkozik meg. Így az *objet petit a* az első veszteség, amely lendületbe hozza a szimbolikus folyamatokat, ezért a vágy érzése tekinthető a „szimbolikus” rend alapjának. A *Dolog* mint a nyelven és a tudattalanon is kívül álló iránti vágy viszont a „valós” középpontját jelenti, s éppen ebben rejlik a maga titokzatossága és veszélye. A *Dolog* egyetlen tárggyal sincs közvetlen kapcsolatban, maga az idegenség, azonban tudjuk, hogy a szubjektum alapeleme a hiány betöltésére, az idegen megismerésére irányuló törekvés, amely örömet vagy kínt okozhat neki. Különbséget kell tennünk az *objet petit a* és a *Dolog* elérésének vágya között. Ugyanis a *Dolog* maga a vágy tárgya, az eredeti — azaz az Ödipusz-komplexusból eredő — tiltott objektum, amelynek felbukkanása tulajdonképpen az őstrauma betörése és átélése. Ennek a katasztrófának a megelőzését szolgálja az örömelv, amely a szubjektum izgatottsági szintjének a lehető legalacsonyabban tartása mellett biztosítja az én *Dolog*tól való távolságát. Az öröm korlátozott megjelenési lehetősége akadályozza meg az ént abban, hogy világosan lássa, hogy amire vágyik, az nem a legfőbb jó, hanem a vágy kizárólag szenvedést okozó tárgya. Ezért törekszik folytonosan annak elérésére. Lacan ezzel a megközelítéssel a Freudtól származó örömelv-realitáselv kettősére utal, amely a szubjektum pszichés folyamatait irányítja, feladatuk egyrésről a szenvedés elkerülése, másrésről az öröm

---

<sup>261</sup> Lacan Freud *A tudattalan* tanulmánya alapján használja a *die Sache* és a *das Wort* szavakat, azonban, Freuddal ellentétben nem állítja szembe egymással a tárgyakat és a szavakat. A *das Ding* pedig ezektől egészen eltérő, rajtuk kívül álló erő. Vö. Jacques-Alain Miller (ed.): *The Seminar of Jacques Lacan: The Ethics of Psychoanalysis. Book VII*. Transl. Dennis Porter. New York-London, W. W. Norton & Company, 1992, 44.

<sup>262</sup> Vö. Lionel Bailly: *Lacan: A Beginner's Guide*. Oxford, Oneworld Publications, 2009, 172.

megszerzése. Egymással együttműködve biztosítják a psziché egyensúlyát olyan módon, hogy az ego határán átlépő és azonnali kielégülésre vágyó ösztönöket a realitáselv a szükséges mértékben korlátozza, ezzel biztosítja a tartósabb öröm elérését, illetve elkerüli az elme zavarait. Freud szerint az ösztönök az elsődleges folyamatokban keresnek örömet, azonban mikor nem találják meg a keresett kielégülést, kénytelenek a külvilág felé fordulni, ezáltal a tudattalan a tudatelőttesbe lép át, így az örömelv a realitáselv ellenőrzése alá kerül. Lacan vitatja Freud azon megállapítását, hogy az ösztönén különbséget tud tenni a fantázia és a külső érzékelés között, illetve, hogy egyáltalán kapcsolatba léphet az egoval szóképzetek, illetve emléknymok segítségével.<sup>263</sup> Láthatjuk, milyen problematikus lehet ez az elképzelés Lacan számára, aki szerint a külvilág a mindennapi életünk a „képzetes” és a „szimbolikus” rendje, amelyben az örömelv szerepe a *Dolog*tól való *távolság megtartása*, biztosítása, amely tulajdonképpen a realitás elvének megfelelő funkció. Ebből következően a „szimbolikushoz” tartozó örömelv az akadály a „valós”, illetve a *Dolog* elérésének.<sup>264</sup> Az örömelven való áttörés vágya, a francia kifejezést megtartva az úgynevezett „*jouissance*”, amely a Másik utáni vágy, más szóval a Másik vágya utáni kutatás negatív többleteként ragadható meg. Vagyis a vágy egy olyan formája, amely akkor lép színre, amikor a szubjektum kilép az örömelv nyújtotta biztonságos területről és a „valóság” felé irányul. Felmerülhet kérdésként, hogy vajon miért volt szüksége Lacannak erre az új fogalomra és miért nem volt elegendő a vágy (*désir*) használata? Lacan ezzel azt akarta jelezni és hangsúlyozni, hogy van olyan terület, amely kívül áll a tudattalanon, amelynek tartalmai egész egyszerűen nem elégülhetnek ki, amelyek nem jelenhetnek meg a „szimbolikusban”. Tehát, hogy létezik egy olyan vágy, amely mint az „élet többlete” folyton él a szubjektumban, amelynek képtelen ellenállni, még ha szenvedéssel jár is. A *jouissance* jellegéből következik, hogy egyfelől lennie kell valaminek, amely gátat szab neki, másfelől viszont a Másik vágya iránti állandó törekvés és a *Dolog* miatt érzett vágy között léteznie kell olyan erőnek, amely képes áttörni a határokat és lehetővé teszi a vágy (*désir*) *jouissance*-ba fordulását. Amikor a vágy és a *jouissance* vitájából az utóbbi kerül ki győztesen. Lacan leírásai alapján arra kell következtetnünk, hogy a vágy tulajdonképpen védekező funkciót tölt be a traumával fenyegető *jouissance*-al szemben, azonban: „A szubjektum ráeszmél, hogy a

---

<sup>263</sup> Vö. Freud: *Az ősvalami...*22.

<sup>264</sup> Jeleznünk kell, hogy Lacan szótárában a *Dolog* fogalmát végül az *objet petit a* fogalma vette át, azonban a folyamat végigkövetése nem a dolgozat témája.

vágya csupán egy csalóka kerülőút, amit a másik *jouissance*-ának elérésének céljával tett.”<sup>265</sup> Úgy tűnik, hogy mindkét vágy az én alapeszköztárának része, a *jouissance* mintegy a „valós” fenyegető árnya, folyton jelen lévő lehetőség, amely azonban nem valósul meg feltétlenül, hiszen „egy félig nyitott ajtó látványa nem jelenti, hogy át is megyünk rajta.”<sup>266</sup> Úgy is megfogalmazhatjuk mindezt, hogy míg a vágy és az *objet petit a* a „szimbolikus” és a „képzetes”, a *jouissance* és a *Dolog* a szimbolikus-képzetes-valós átfedésében helyezhető el. A szubjektum vágya tulajdonképpen a Másik *jouissance*-ának állandó hajszolása, majd a traumatikus találkozás élvezetes fájdalommal való visszatérése. Lacan számára tehát a *jouissance* az *objet petit a* elérése iránti vágy fájdalommal járó, mégis folyton működő többlete. Azt már jól tudjuk, hogy a Másik vágya elérhetetlen a szubjektum számára, mivel a vágy állandó késében van a kiváltó tárgyához képest. Ahogyan már említettük, a szubjektum nem is tudja, hogy pontosan mi a vágy tárgya, ezért eleve nem találhat másra, mint annak hiányára, azonban a vágy oka, az *objet petit a* továbbra is jelen van, így az iránta érzett vágy sem enyhülhet. Amikor pedig a vágy hajszolása átlép egy határt és az örömev blokkoló hatásának ellenálló *jouissance* fellép, minden egyes próbálkozás egyúttal a szenvedést is növeli. Tulajdonképpen a *jouissance* okozta kín az az ár, amelyet a kétes öröm érzéséért kell megfizetni. Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy Lacan szerint a vágy és az élvezet nem található valódi kielégülésre, a szubjektum csupán nyomokra lel a megjelenő jelölőben, de mivel a hiány érzése továbbra sem enyhül, folyton új nyomok után kutat a meglévők mellett, azonban így az eredeti jelölő egyre távolabb kerül tőle. Mivel a szürrealista művész egyértelműen áttöri a lacani örömevet, így számunkra a *jouissance* fogalma bír kiemelt jelentőséggel. Láthattuk, hogy a *jouissance* szoros kapcsolatban áll az ismétlés fogalmával, amelyet Freud az elfojtott trauma jelének tekintett. Olyan ismeretlen eredetű szó, vagy szójáték, cselekedet, mozdulat folytonos ismétléséről beszélt, amely megállíthatatlansága révén egyre csak növeli a beteg szenvedését és megakadályozza a páciens a trauma feldolgozásában. Lacannál azonban a *jouissance* nem vezet feltétlenül pszichózist kiváltó traumához, az én nem szembesül a „valóssal”, csupán annak egy „kis darabjával”, vagyis a *jouissance* csupán a vágy tárgyának egy

---

<sup>265</sup> Lacan: *The Seminar Book VII...* 183-184. „The subject will realise that his desire is merely a vain detour with the aim of catching the jouissance of the other.”

<sup>266</sup> Jacques-Alain Miller (ed.): *The Seminar of Jacques Lacan. The Other Side of Psychoanalysis. Book XVII.* Transl. Russell Grigg. New York-London, W. W. Norton & Company, 2007, 38.

csalóka ígéreteként működik.<sup>267</sup> Lacan művészettel kapcsolatos nézeteire, ismét jelezzük, hogy Lacan nem alkotott egységes művészetelméletet, sőt az általa megemlített alkotások elsősorban az elméletei bemutatásának eszközeként tűnnek fel. Ez a magyarázata annak a részletességnek, amelyre a vizsgálatunk számára is lényeges lacani fogalmak, azaz a *Dolog*, illetve az *objet petit a*, a *jouissance*, valamint a pszichózis leírásában törekedtünk.

Lacan több megközelítése közül az első az üresség fogalmához kapcsolódik, amely a *Dologgal* áll elválaszthatatlan összefüggésben: „Minden művészetet az üresség körüli szervezettségének egy bizonyos módja jellemez. Nem hiszem, hogy általánossága ellenére, ez egy hiábavaló képlet lenne [...]”<sup>268</sup> Lacan az üresség fogalmával a vágy tárgyának elérhetetlenségét, illetve a vágy kielégülésének lehetetlenségét jelöli, amelyet a művészet területére is átvezet. Ahogyan a hetedik, *The Ethics of Psychoanalysis* címet viselő kötetben található híres (heideggeri gyökerekkel rendelkező) váza példázza, habár a váza a „valós” centrumában lévő üresség reprezentáló tárgyként egyszerre az üresség és a teliség jelölője, a szubjektum végül mindenképpen az üresség tapasztalatával szembesül abban az értelemben, hogy soha nem azt találja ott, amit a jelölő alapján hitt. Többek között Massimo Recalcati mutat rá, hogy Lacan a vázával mint ember alkotta jelölővel az üresség által az elérhetetlen *Dolog* alapvető természetét mutatja be, amelyet a szürrealista vágyaként feltételezünk. Az ember alkotta váza csupán a szublimációs szférához tartozó külső váz, amelyet meg lehet tölteni, és ha megtölthető, érvel Lacan, az azért lehetséges, mert belül alapvetően üres, de ez az üresség adja meg a megtöltés lehetőségét. Ezzel pedig egyfajta közvetítőnek mutatkozik a „valós” és a jelölő között. A váza tulajdonképpen a „valós” és a jelölő közötti határ megtestesítője, amely a *Dolog* létére való utalásnak tekinthető, azaz nem más, mint a mindig kizárólag ürességként reprezentálható *Dolog* képviselője, vagyis annak szublimációja, érvel Regnault.<sup>269</sup> Ezáltal a vágy üressége szimbolikus funkciót kap, amely a művészet teremtő erejét idézi, hiszen az üresség „a Valós rendjében van, és a művészet szolgál alapul, hogy a Képzetes szimbolikusan megszervezze ezt a Valóságot.

---

<sup>267</sup> Vö. Terry Eagleton: Élvezz! – Žižek és Lacan. Ford. Farkas Zsolt. Magyar Lettre International. 2001/43. <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre31/eagle.htm>

<sup>268</sup> Vö. François Regnault: Art after Lacan. Transl. Barbara P. Fulks and Jorge Jauregui. *The Symptom 14*. (2013) <http://www.lacan.com/symptom14/art-after.html> „All art is characterized by a certain mode of organization around this emptiness. I don't believe that is a vain formula, in spite of its generality [...]”

<sup>269</sup> Uo. „Thing will always be represented by emptiness, precisely because it cannot be represented by anything else [...] or because it can only be represented by something else. But in every form of sublimation emptiness is determinative.”

*Ez a Valós és a jelölő között helyezkedik el.*<sup>270</sup> Más szóval, a *Dolog* nem megmutathatatlan ugyan, de kizárólag csak valami másként reprezentálható, csak bármi mással mutatható fel, a művészet pedig a *Dolog* és a jelentés közötti kapcsolat megmutatásának egy kitüntetett módja.<sup>271</sup> Lacan a művészetet a *Dolog* egy olyan formájának tekinti, amely a tudomány és a vallás mellett a szublimáció területéhez tartozik. A szublimáció az a folyamat, amelynek során egy egyszerű tárgy *Dologgá* válhat, lacani példával élve, a lovagi szerelemben az elérhetetlen hölgy — akár Dante Beatricéje — mint a szerelem soha meg nem ragadható tárgya válik *Dologgá*, s ezáltal tiltottá is.<sup>272</sup> Vagyis az addig körülhatárolt, látható tárgy átlép a *Dologiság* szintjére, ezzel elveszíti az addig hozzá tartozó jellemzőit és csupán az üresség marad utána. A szublimációval tehát egy imaginárius tárgy az üresség tárgyaként jelenik meg, saját semmisségét prezentálva. Úgy tűnik, hogy Lacan a *jouissance* elveszett elsődleges tárgyát a szublimáció segítségével helyettesíti. A helyettesítő tárgy, mintegy előretolt helyőrségként, fenyegető és szenvedést keltő, a szubjektumtól abszolút idegen másság, ami ugyanakkor a vágy oka, a *Dolog*: „A lovag viszonya a Hölgyhöz tehát az alárendelt jobbágy viszonya, a vazallusé az ő egyeduralkodó feudális urához, aki értelmetlen, felháborító, lehetetlen, önkényes, szeszélyes megpróbáltatásoknak teszi ki őt.”<sup>273</sup> Azonban, ahogyan korábban már szó volt róla, a *Dolog* az örömeelv háritó hatása miatt az eszményi jó szerepében tetszeleg, ezzel tulajdonképpen elfedi a Hölgy valódi kegyetlenségét, megvédve a lovagot. A lovag hölgyről alkotott ábrándjai csupán illúziók, amelyek a *Dolog* ürességében jelenhetnek meg, amíg a lovag a hölgyére néz, kizárólag azt az ürességet láthatja, amelyben saját projekciói tükröződnek vissza, írja Žižek. Kizárólag akkor mutatkozhat meg a Hölgy valódi arca, ha a lovag más szemszögből pillantja meg szereleme tárgyát. Természetesen a festészet alkotásainak segítségével szintén az üresség válik megragadhatóvá, sőt az üresség maga a saját megragadhatóságának alapja. Mivel a hiány kizárólag valami más megjelenésével fejezhető ki. Lacan hetedik szemináriumi kötetben olvasható megállapítása szerint, a műalkotások utánozzák ugyan az általuk reprezentált tárgyat, de a kész mű nem a tárgy reprezentációja. Mi több, írja Lacan, a műalkotások csupán színlelik, hogy a tárgy

<sup>270</sup> Uő: *Conferenze di di estetica lacaniana e lezioni romane*. Macerata, Quodlibet Studio, 2009, 31. „È dell'ordine del reale e l'arte si serve dell'immaginario per organizzare simbolicamente questo reale. È tra il reale e il significante.”

<sup>271</sup> Vö. Robert Hughes: *Lacan and the Beyond of Language: From Art to Ethics*. In Uő (ed.): *Ethics, Aesthetics and the Beyond of Language*. New York, Suny Press, 2010, 42.

<sup>272</sup> Vö. Joan Copjec (ed.): *Jacques Lacan: Television*. Transl. Denis Hollier. New York-London, W. W. Norton & Company, 1990, 23.

<sup>273</sup> Žižek: *Lovagi szerelem*...53.

imitálására törekednek, a valódi cél a kizárólag az ábrázolni kívánt tárgyon keresztül megmutatható hiány, a nem jelen lévő megragadása. A lényeg tehát a színfalak mögött zajlódik, és „a tárgy minél inkább prezentált az imitációban, annál inkább megnyitja a dimenziót, amelyben megsemmisül az illúzió,”<sup>274</sup> és feltárul a *Dolog*gal való kapcsolata. A művészet az üresség, a hiány betöltésére irányuló vágy által hajtva törekszik az elveszett tárgy megtalálása felé. A műalkotás pedig folyton arra emlékeztet, hogy mindig van valami láthatatlan, tudattalan a világunkban. Nézetének alátámasztására a Merleau-Ponty által is nagyra tartott Cézanne művészetét, különösen az *Almák* című csendéletet hozta fel példaként (4. kép). Lacan szerint Cézanne arra törekedett, hogy „egy átlagos, látható „képzetes” dolgot a különös és láthatatlan *Dolog* „szimbolikus” szintjére emelje.”<sup>275</sup> Mit jelent ez? Cézanne egyfelől megfelelt a „szimbolikus” által megkövetelt jelölő alkalmazásának, hiszen felismerjük az almát, másfelől, olyan egyedi módszert alkalmazott, amely túlmutat az almák imitálásának szándékán. Cézanne művészetében, és a művészetben alapvetően a tárgy és a „valós” kapcsolatának megújulása megy végbe, amely lehetővé teszi az objektum megtisztítását, ennek következtében pedig a művön keresztül egy másfajta, újra-felállított viszony létrehozását a „képzetes” és a „szimbolikus” rend között.<sup>276</sup>



4.kép. Paul Cézanne: *Almák* (1878)

---

<sup>274</sup> Lacan: *The Seminar Book VII*. 141. „But the more the object is presented in the imitation, the more it opens up the dimension in which illusion is destroyed and aims at something else.”

<sup>275</sup> Vö. Steven Z. Levine: *Lacan Reframed. Interpreting Key Thinkers for the Arts*. London, I.B. Tauris, 2008, 54. „Cézanne endeavoured to raise an ordinary, Imaginary thing to the Symbolic level of the invisible Thing.”

<sup>276</sup> Vö. Lacan: *The Seminar Book VII*... 141. „[...] for the relationship to the real as it is renewed in art at that moment makes the object appear purified; it involves a renewal of its dignity by means of which these imaginary insertions are, one might say, repetitively restated.”

Levine rámutat, hogy a művészetben tulajdonképpen a „szimbolikus” renden kívüli *Dolog* üressége kifejezésre juthat a „szimbolikusban”. Merleau-Ponty *Cézanne kételye* című írása újabb adalékokat adhat a lacani példához. Merleau-Ponty leírja, hogy Cézanne technikájának sajátossága az aktuális észlelés folyamatára épülő megélt perspektíva alkalmazásában rejlik. Cézanne zsenialitás abban rejlik, hogy a festményein látható perspektivikus torzulásokat nem önmagukban, hanem a kép egységét képezőkként képes megjeleníteni.<sup>277</sup> A világ tárgyait tehát a maguk keletkezésében, önmagukat szervező megjelenésük folyamatában próbálta megradni, vagyis azt az átmenetet, ahogyan a primordiális világ káoszából felismerhető valóság válik. A Merleau-Ponty által is idézett cézanne-i gondolat szerint a tájkép a festőben gondolja el önmagát, és a festő ennek a tájképnek a tudata. Azaz nem a művész látja a természetet, hanem a természet láttatja meg magát. Cézanne alkotói munkája során azt az éppen-most észlelt képet festette meg, amelyet rajta keresztül a természet megmutatott magából.<sup>278</sup> A természet által feltárt képet pedig a sajátos, a mindennapi észleléshez kapcsolódó szabályokat felrúgó, geometrikus rendet alkotó ábrázolásával fejezte ki. Visszatérve Lacanhoz, a művészetben az elveszett tárgy iránti vágy valami meglepő, Cézanne esetében a tárgy megszokott észlelését megtörő technika alkalmazásával válik nyilvánvalóvá. Másképp fogalmazva, a cézanne-i perspektíva mintegy leleplezi a reprezentatív ábrázolás illúzióját, így világossá teszi, hogy a festett alma, nem más, mint egy, az almát imitáló jelölő. Az üresség egyik jelölője, de éppen ez az üresség az a hely, amely minden lehetséges reprezentáció, így a művészi kifejezés forrása.<sup>279</sup>

Érintettük már, hogy Lacan az üresség és a szublimáció mellett, azokhoz szorosan kapcsolódva egy újabb fogalmat is bevezet a művészetrel kapcsolatos fejtegetései során. Ez a fogalom az anamorfózis, amelyről bővebben a *Four Fundamental Concepts (Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse)* címet viselő tizenegyedik szemináriumi kötetben olvashatunk, de már a hetedik kötetben is szerepel a fogalom. Az anamorfózis egy olyan speciális technika, amely által egy kép egy részletének elsőre felismerhetetlen torzulása kizárólag egy bizonyos nézőpontból válik láthatóvá, vagyis egy „bizonyos elsőre láthatatlan forma olvashatóvá változtatja magát. A néző öröme az addig megfejtethetetlen forma önmagából keletkezésének

---

<sup>277</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Cézanne's Doubt*. Ford. Hubert Dreyfus. In *Uő: Sense and Non-Sense*. Northwest, Northwest University Press, 1964, 14.

<sup>278</sup> Uo. 14-17.

<sup>279</sup> Massimo Recalcati: *Le tre estetiche di Lacan*. *The Symptom* (online journal). [http://www.lacan.com/symptom6\\_articles/recalcati-estetichedilacan.html](http://www.lacan.com/symptom6_articles/recalcati-estetichedilacan.html),



meglátásából fakad.”<sup>280</sup> Az anamorfózis tulajdonképpen aspektusváltást követel a nézőtől, amelyet az első pillantásra értelmetlennek, oda nem illőnek tartott kép megfejtésére irányuló vágy mozgat. Az önmagából keletkező forma pedig a mindennapi valóság megbízhatatlanságára, a valóság talán feltárulni képes „vakfoltjaira” figyelmeztet. Ennek bemutatására Lacan Holbein *Nagykövetek* című festményét hozza fel példaként. A festményen első pillantásra két férfi látható, ahogy egy szekrényszerűsége támaszkodva a nézőre néznek. Zavaró tényezőként tűnik fel egy azonosíthatatlan forma a kép alsó részének egy nagy területét elfoglalva. Amint észrevesszük ezt a formát, onnantól kezdve arra fókuszálunk. Azonban a szögletes tárgy elsőre nem értelmezhető, ugyanis a koponyát rejtő részlet egy adott nézőpontból tárja fel a tartalmát (5. kép).



5. kép ifj. Hans Holbein: *Nagykövetek* (1533)

Tehát a kép egységét megtörő rész egy csapásra a festmény valódi mondanivalójává, eredeti céljának jelölőjévé válik, s ezzel kihat a festmény egészére. A nézőpont megváltozásával ugyanis fény derül a festő által alkalmazott tér-illúzióra, amely az eredeti cél, azaz a rejtett valóság megmutatkozását segítette.<sup>281</sup> A feltáruult képrészlet azonban nem önmagában álló, hanem egyfajta utalásként értendő az egész vonatkozásában, amellyel megrendül a néző biztonságérzete, hiszen világossá válik, hogy talán semmi sem az, aminek látszik, illetve, hogy esetleg létezik olyan nézőpont,

<sup>280</sup> Lacan: *The Seminar Book VII...* 135. „[...] an optical transposition a certain form that wasn't visible at first sight transforms itself into a readable image. The pleasure is found in seeing its emergence from an indecipherable form.”

<sup>281</sup> Uo. 141. „[...] the interest of anamorphosis is described as a turning point when the artist completely reverses the use of that illusion of space, when he forces it to enter into the original goal, that is to transform it into the support of the hidden reality.”



amelyből önmagunk és a világ tekintetében is ijesztő változatokkal szembesülhetünk. Ez a tudat pedig egyfajta szorongással töltheti el a nézőt, amely szorongás a Freud által használt kísérteties (*das Unheimliche*) érzése, az a fajta borzongás, amely az ismerős dolgok más, ijesztő képét mutatja meg lehetőségként és „mindaz, ami titok, tehát rejtettnek kellett volna maradnia, mégis föltárult.”<sup>282</sup> Úgy tűnik, hogy Lacan az anamorfózissal és a tekintettel kapcsolatban egyrészt az elzárt „valós”, illetve a szubjektum védelmét szolgáló örömelev túllépésére utal. Az „elveszett” részlet áttöri az örömelev falát és a *Dologra* irányul, vagyis a festményen ábrázolt tárgyak az önmagukat mutató nézőpontból való elmozdulással elveszítik dominanciájukat jelölőként, és a „valóssal” való találkozás kerül a középpontba.<sup>283</sup> Míg Holbein megnyugtató perspektíváját az anamorfózis töri meg, Cézanne esetében, ahogyan láthattuk, az általa használt eleve különleges nézőpont önmagában elegendő volt a *Dolog* felvillantására. Recalcati rámutat, hogy az anamorfózis alkalmazásával a művészet már nem csupán az üresség köré szerveződik, hanem lehetővé teszi a „valóssal” történő találkozást. Mindenképpen érdemes megemlíteni, hogy az ébren álmodott látomásokkal és asszociációkkal dolgozó szürrealista festők, mint az általunk példaként felhozott Dalí és Magritte festményei, szintén képesek kiváltani az anamorfózis által megmutatkozó idegenséget: „Az volt a célom, hogy a leghétköznapibb tárgyak üvöltsenek, s ezt csak úgy tudtam megvalósítani, hogy új módon, új környezetbe helyeztem őket, s így megdöbbentő értelmet nyertek.”<sup>284</sup> Számos képében találhatunk olyan utalásokat, amelyek a valóság láthatatlan részeire mutatnak rá, vagyis arra a lehetőségre, hogy a mindennapi élet csupán egy színház, tükrök világa, amelyben a szereplők és a szerepek is megváltozhatnak a tükröződő képek szerint. Ehhez kapcsolódóan kell megemlíteni a szintén a nézőpont megváltoztatásával összefüggő újabb fogalmak, a „tekintet” és „látás” lacani megkülönböztetését. Különösen, mivel nem csupán az előbb idézett Magritte művészetét meghatározó kettősség, azaz az észlelhető valóság látása, illetve a láthatatlan részek tekintete cseng össze a lacani gondolatokkal, hanem a szürrealista irányzat egészére alkalmazható különbségtételről van szó. A *tekintet* és *látás* nyilvánvalóan az anamorfózis, azaz a nézőpont megváltoztatásával együttjáró kettősség, amely a tudattalan, illetve a „valós” területéhez tartozó *Dolog* utáni vágy (*désir*) és a fájdalmas *jouissance* kapcsolatát is érinti. Lacan szerint, míg a szubjektum mindig csak

---

<sup>282</sup> Freud: *A kísérteties*. 245-283.

<sup>283</sup> Vö. Recalcati: *Le tre...*

<sup>284</sup> Román J.: *René Magritte*. 20.

egyetlen pontból képes nézni, addig az ő létezése „minden oldalról nézve van”, ezért a tekintet egy olyan, a határok átlépésével együtt járó „idegen eshetőség formájában”<sup>285</sup> mutatkozik meg a szubjektum számára, amely szorongást kelt benne. A *tekintet* az, amely megakasztja és megtöri a mindennapi észlelést, miközben valamely a világunkon kívül lévő alapvetően idegenre világít rá, amely természetesen a valóság észlelésére, illetve a szubjektumra is hatást gyakorol. A szubjektum a tekintet által szembesül saját kiszolgáltatottságával: míg számára elérhetetlen az elveszett Másik, addig ő soha nem szabadulhat meg a Másik (és mások) tekintetétől. Lacan azonban hangsúlyozza, hogy a tekintet a látásban ugyanolyan távoli, folytonos eltűnésben lévő, mint az *objet a*, vagyis hiába érezzük egyre közelebbinek, szerencsére mindig eltűnik a nézésben, máskülönben az én darabjaira esne. Más szóval a tekintet veszélyt jelent a szubjektumra, aki számára a látható valóság annak egészét lefedi, azonban a tekintet egy állandóan fenyegető bizonytalansággal tölti el. Tehát meginog az addig érzett álbiztonság, amely nem csupán a világról való tudatot, hanem a szubjektum saját identitását, jelölő pozícióját is megrendíti. A tekintet megjelenése mintegy áttöri az *objet petit a*, azaz a szubjektum saját nárcisztikus projekciói utáni vágyat és megnyitja az ajtót egy nagyobb vágy felé, amely által kiderül, hogy a vágya mögött tulajdonképpen saját, *eredeti* hiánya húzódik meg (*qua objet a*), a „nagy Másik”, illetve a *Dolog*. A felismerés öröme így fordul át *jouissance*-á, olyan élvezetté, amely egyben félelemmel tölti el. Az említett Holbein festményen megpillantott halálfej emlékeztet arra a törékeny határra, amely elválasztja egymástól a „szimbolikust” és a „valóst”. Mivel a világban eleve már nézettek vagyunk, a tekintet kezdetektől körülvesz minket, de a rémületet keltő forma hirtelen felismerésekor egyenesen szembe találkozunk a tekintettel. Hiszen a tekintet nem az egóhoz tartozik, hanem a „valós” központját alkotó *Dolog*hoz, vagyis a transzcendentális jelölőhöz, a „nagy Másikhoz”. A tekintet tehát nem a tudattalan elfojtott tartalmait kívánja felszínre hozni, hanem arra hivatott rámutatni, hogy létezik más is a látott valóságon túl, hogy a mindennapi élet nem az úgynevezett „éber állapot, hanem a tekintet egy kihagyása,”<sup>286</sup> amelynek következtében a látott világ elfedi, amelyet a tekintet felfedhetne. Nevezetesen azt, hogy a valóság és benne a szubjektum nem csupán néző, hanem látott is, a tekintet tehát az, amely által a szubjektum tárgyává válik. A festmény előtt álló néző a tekintet hatására tulajdonképpen megszűnik szubjektum lenni, a kép és a közötté lévő távolság megsemmisül: látott és néző

---

<sup>285</sup> Lacan: *The Seminar Book XI*... 72.

<sup>286</sup> Uo. 75.

átfedésbe kerül. Azonban, a szubjektum és a tekintet közötti viszony egyáltalán nem kölcsönös, a tekintet nem válik látottá a szubjektum számára, csupán egy idegen érzés marad utána, amely megrendíti az addig helyzetét. A másik oldalról megközelítve ezt a kérdést, Lacan kijelenti, hogy a festők képesek elkapni a tekintetet, és mint láttuk, ki is tudják fejezni azt, még hozzá nem valamiféle tudatos szándék által vezérelve, hanem „valami más” az, amely a kezüket vezeti. A más, a tudattalan, az ösztön, számos elnevezéssel illelhetjük ezt a megmagyarázhatatlan erőt, ahogyan lehet az az örökre elveszettnek hitt másik, akivel a festő párbeszédbe kerül, átadva magát a tekintetnek. A festő tehát mintegy álmodóvá válik az alkotófolyamat alatt, olyan álom látva, amely nem menti meg a „valóstól”, épp ellenkezőleg, a fantáziája afelé sodorja.<sup>287</sup> Ne felejtjük el, a művészet alapvetően az üresség köré szerveződik, a *Dolog* iránti vágy hajtja. Azonban ez már az *objet a*-n keresztül lépő „*jouissance*”, mivel „a látható mezején lévő *objet a* a tekintet,”<sup>288</sup> amelyben a szürrealista festő mélyen elmerül. Vagyis, úgy tűnik, hogy a festő a „képzetes” szintjére pillanthat, amellyel tulajdonképpen egy új identifikáció, illetve maguk a szimbolikus folyamatok veszik kezdetüket. S onnan már csupán egyetlen lépés választja el a „valóstól”, amelyet a szürrealista festő meg is tesz azáltal, hogy a legfelső szintet szólítja meg. Összefoglalva, Lacannál a tekintet fogalmának több árnyalata is megjelenik, de minden esetben a *Dolog*, a „nagy Másik” megragadásának módját jelenti az *objet a*-val való kapcsolaton keresztül.

Lacan következő esztétikai megközelítése a már említett Joyce művészetéhez kapcsolódóan merül fel. Lacan egyértelműen kerülte a művészek elfojtott traumákat rejtő tudattalant megjáró módszerének lehetőségét, azt állítván, hogy erre pszichózis nélkül nem kerülhet sor. A szürrealisták vonatkozásában persze benne is felmerült néhány kérdés, amelyekre azonnal visszatérünk, de előbb röviden be kell mutatnunk az ismétléshez kötődő művészi nézeteit is főként, mivel ezt a technikát Lacan nem csupán az üresség újabb kifejeződési módjának tartotta, hanem a pszichózis elkerülését biztosító művészi eljárásnak. Természetesen ebben az esetben is a beszéd, illetve az írás játssza a főszerepet, amely a lacani szótár újabb elemének, a *letter* szónak a használatával válik egyértelművé és a Freudnál is megtalálható szavak, illetve önkéntelen motdulatok ismétléséhez kötődik. A *letter* szó egyaránt jelent betűt és levelet és Lacan mindkét értelmében alkalmazza is: „»Letter-nek« azt a materiális

---

<sup>287</sup> Vö. Uo. 53-66.

<sup>288</sup> Uo. 105. „The *objet a* in the field of the visible is the gaze.”

közvetítőt nevezem, ami tényleges beszédet kölcsönöz a nyelvtől.”<sup>289</sup> A betű egyfelől a nyelv alapegysége, amely önmagában értelmezhetetlen, ezért bizonyos, hogy valamilyen rendszerbe illeszkedik, amelyet a szubjektumnak kell megfejtenie. A betű tehát egy jelölőláncból kioldódó jelölő *jelentés nélkül*, ahogyan a szubjektum sem értelmezhető a Másik és mások (más jelölők) nélkül. Ez a megközelítés tehát a magában álló „szubjektumnak a szimbolikus Másik árnyékától való elkülönítéséhez”<sup>290</sup> vezet, vagyis az én kiüresedéséhez, traumájához. A betű művészettel való kapcsolata nyilvánvalóan az írott alkotásokra vonatkozik, amelyeket Lacan szerint szó szerint kell értelmezni, amely elvárást az analizált beszédre is érvényesnek tartotta. Például egy bizonyos betű rendszeres, a szubjektum akaratától függetlenül bekövetkező és más jelentés kifejezéséhez vezető téves használata véletlennek tűnik ugyan, mégis a betegség szükségszerűen megnyilvánuló tünete. Az analitikus számára ez a másik jelentés a tudattalan, a Másik nyomaként értelmezhető, a feladat pedig ennek az egyetlen betűnek a megfejtése. Vagyis nem a használatának az okát kell meghatározni, hanem azt az *egyetlen* jelentést, amely az analizált számára rejtett maradt. Ehhez hasonló módon, a betű esztétikájának középpontjában szintén egyfajta redukció működése áll, amely nagymértékben lecsökkenti a jelölőlánc által generált „szemantikai rezonanciát.”<sup>291</sup> Ennek példája a haiku, amely egy nagyon szigorú alakíságot követelő japán versforma, meghatározott szótagszámmal és kötelező tartalmi elemekkel. A szabályok miatt a költőnek nincs lehetősége jelölők egész sorát felsorakoztatni és ezzel szélesre tárni az értelmezés kapuját. Illetve ide lehet sorolni azokat a festményeket is, amelyeken csupán egyetlen szimbólum, például kereszt látható mint egy betű megfelelője. Joyce művészetében szintén a betű redukciós működése figyelhető meg, azonban esetében a betű atipikus jelenlétére lehetünk figyelmesek, mutat rá Recalcati. Joyce ugyanis nem úgy redukálja a jelentést, hogy kiüresíti azt, hanem ellenkezőleg, egyfajta „irodalmi kubizmussal” széttöri és egy robbanással „minden lehetséges irányba szétszórja a jelentéseket”. A Lacan által megemlített *Finnegan ébredése* című művében egyáltalán nincs kapaszkodó, így a *betű* valójában véletlenszerű jelölőkből álló láncolatba helyezhető. Témánk szempontjából azonban minket a pszichózissal szembeni rezisztencia érdekel, így az a gondolat,

---

<sup>289</sup> Lacan: *Écrits*. 413. „By "letter" I designate the material medium [*support*] that concrete discourse borrows from language.”

<sup>290</sup> Vö. Recalcati: *Le tre estetiche...*

<sup>291</sup> Uo. „Mentre l'amplificazione significativa valorizza la risonanza semantica generata dalla concatenazione tra i significanti [...] l'operazione della »riduzione« compie il cammino opposto.” Recalcati Jacques-Alain Miller *Le partenaire-symptome* munkájára utal.

miszerint Joyce az írásnak köszönhetően volt képes a pszichózis elkerülésére. Mivel ezidáig csupán érintőlegesen szoltunk róla, mindenképp röviden körül kell írunk magát a pszichózist, hogy megérthessük Joyce megemerkülését.

A pszichózistról szóló szemináriumokat a harmadik kötetben találhatjuk. A neurózis és a perverzió mellett a pszichózis a három klinikai struktúra egyike. A pszichózis megjelenési formái pedig a paranoia, a skizofrénia és a mániás depresszió, amelyek közül Lacan kiemelten a paranoiával fogalkozik. Az én szemszögéből nézve már tudjuk, hogy az én alapvetően paranoiás struktúrával rendelkezik, amely azonban önmagában még nem vezet pszichózis kialakulásához és a tünetek megjelenéséhez. Lacan szerint a pszichózis és a neurózis is a Másikkal, illetve az úgynevezett „Apa neve” jelölővel való szemtől szembeni (*vis-à-vis*) találkozás. Az Apa nevét megemlégtettük már, mint az Ödipusz-komplexushoz tartozó incestus tiltását jelentő jelölőt, amelynek elutasítása a pszichózis alapját képezi. Az Apa neve tulajdonképpen az elsődleges, eredeti jelölőként tűnt fel a lacani rendszerben mint a kisgyermek számára az anyától való elkülönülés metaforája. Lacan szerint az Apa az, aki megtöri a gyermek egybeolvadását az anyával, így a gyermek felismeri önmagát, illetve a hiányt, amelyet az elválás okozott. Rájön, hogy azt az élvezetet az Apa élvezi most, amelyről neki le kellett mondania, vagyis tulajdonképpen az Apa, avagy a Másik vágya az, amely gátat szabott a gyermek anya iránti vágyának. Emiatt az Anya vágyát az „Apa neve” jelölő mint a tiltás metaforája váltja fel, azonban a vágy maga lehetségessé, azaz érzékelhetővé válik.<sup>292</sup> Az „Apa neve” jelölő tehát az eredeti vágyak, vagy ösztönök elsődleges, narcisztikus kielégülését lenne hivatott megakadályozni, e nélkül az értelemadás folyamán a „képzetes” és a „szimbolikus” között egy olyan rés mara, amely utat enged a „valósnak”, a kialakuló metaforák pedig a pszichózist jelző szimptomákként tűnnek fel. A pszichózis két feltétel együttes fennállása esetén alakulhat ki:

- a szubjektumnak pszichotikus struktúrával kell rendelkeznie, illetve
- az „apai funkcióval” szemben kell meghatározni önmagát a „szimbolikusban”, vagyis az elutasított, kizárt Apa nevét a „szimbolikus rendszerben” a Másik helyére kell idéznie.<sup>293</sup>

---

<sup>292</sup> Vö. Füzesseéry Éva: Lacan és az „Apa neve”. *Thalassa*. 1993/2., 51., illetve Lacan: *Écrits...* 465-470.

<sup>293</sup> Lacan: *Écrits...* 481.

A beszéd vonatkozásában mindez azt jelenti, hogy az Apa neve jelölőjének kizárásával, annak nem lesz megfelelője a „szimbolikus rendben”, így a jelölőláncban egy lyuk keletkezik. A lyuk által a jelöltben megnyíló hely az, ahol az Apa nevének hiánya kialakul. A Másikban létező jelölő olyan jelenléttel bír, amely mint elfojtott el van zárva a szubjektum előtt, de önkéntelen ismétlődéssel képes magára vonni a figyelmet, amelynek *jouissance* a következménye. Azonban itt a jelölő hiányáról van szó, az ego kizárta a „szimbolikusból” az Apa neve jelölőt, amely így a Másikban nem, azonban a nagy Másikban jelen lehet, amely különbség átvezet minket a pszichés betegségek területére. Lacan a neurózis és a pszichózis különbségét az apai metafora hibás működésének tulajdonítja. Láthatjuk, milyen következménnyel jár a nevezett jelölőnek a „képzetes” szinten maradása, gondoljunk vissza, Lacan szerint, ami nem kerül szimbolizálásra, vagyis, ami nem jelenik meg a „szimbolikusban”, az a „valóságban” térhet vissza hallucinációként, kívülről érkező hangok formájában téveszmés metaforákat hozva létre. Az Apa nevének hiánya az a hely, amelyben „elindul a jelölő újraalakításának sora, amiből a Képzetes növekvő katasztrófája folytatódik, míg el nem éri azt a szintet, ahol a jelölő és a jelölt rögzül egy téveszmés metaforában.”<sup>294</sup> Mivel a beszéd végtelen, egymással összekapcsolódó jelölőláncból áll, így az „Apa neve” jelölő által hagyott lyuk a beszéd egészére hatással bír, azaz hiba lép fel a szimbolikus funkciókban, megtörve a jelentésadás folyamatát. Vagyis az Apa nevének jelölője helyét nem veszi át semmi más, ezáltal a „szimbolikus” szöveg megszakad, utat engedve a „valóság” tekintetének. Így a pszichózisban a „képzetes” tartalmi közvetlen kapcsolatba kerülnek a „valósággal” és átszivárognak a „szimbolikuson”. Mivel a pszichotikus szubjektum egoként a „képzetes” rendjében ragadva nem számíthat a tudattalan hártó jellegű működésére, beszédében mintegy „ignorálja a nyelvet”.<sup>295</sup> Míg a beszéd, illetve a három rend egymáshoz való viszonya a neurózisban megmarad valamilyen formában, — mivel a tünetek álomban, elszólásban mutatkoznak meg, a beteg tudja, hogy szavai és képei között nincs összefüggés —, a pszichózis esetében a rendek közötti kapcsolat, az úgynevezett Borromei-csomó<sup>296</sup> felbomlik, így a beszéd értelmetlenné válhat, mivel a szubjektum teljes mértékben

---

<sup>294</sup> Uo. „[...] sets off cascade of reworkings of the signifier from which the growing disaster of the imaginary proceeds, until the level is reached at which signifier and signified are stabilized in the delusional metaphor”

<sup>295</sup> Lacan: *The Seminar Book III*... 12.

<sup>296</sup> A borromei-csomó olyan, három egymásba akasztott gyűrűből álló csomó, amely bármelyik gyűrűjének megszakadása esetén megsemmisül. A három terület kölcsönös egymásrautaltságát jelképezi ezzel Lacan.

azonosul az énnel, akivel beszél. Más szóval, míg a neurózisban működik az elfojtás védelmi ereje és kompromisszumot köt „képzetes” és „szimbolikus” között, addig a pszichotikus számára a nem-szimbolizált megjelenik a valóságban.<sup>297</sup> Ennek egyik megnyilvánulási módja a már említett kárpitós gombok nem megfelelő száma, amelynek következményeként a jelölők szabadon csúszhatnak el egymáson. Továbbá a pszichózisban szenvedők számára egyrészt az egyes szavak különleges hangsúlyt kaphatnak, másrészt akár új szavakat is alkothatnak (neologizmus)<sup>298</sup> valamint jellemző lehet a beszédükre, hogy a jelölőket asszociatíván kapcsolják egymáshoz, például hangzás alapján. Ismét rá kell mutatnunk, hogy ez a folyamat nem a beszélő kreativitásának eredménye, ahogy a normális, érthető metaforák esetében, hanem ez pszichotikus által látott világról való beszéd megnyilvánulása, amely alkalmatlan a másokkal való kommunikációra, és mint ilyen, megfejtésre váró kódnak tekinthető.

Ezen a ponton térünk vissza Joyce-hoz. Lacan szerint a pszichózis bizonyos esetekben elkerülhető a meglévő három rendet képviselő negyedik szál alkalmazásával, amely összetartva a szálakat, mintegy egybefogja a széthullott kapcsolatot. Ehhez kapcsolódóan Joyce-ról annyit mindenképpen érdemes elmondanunk, hogy egyrészt tudomása volt a pszichoanalízisről, hiszen kapcsolatba került a képviselőivel, akik természetesen felismerték művészetének pszichoanalitikus vonásait, azonban Joyce nem volt hajlandó részt venni az ilyen beszélgetésekben, másrészt egy érzékeny szál is fűzte az irányzathoz, hiszen lánya pszichózisát Jung kezelte, tegyük hozzá, sikertelenül.<sup>299</sup> Lacan érdeklődését Joyce említett *Finnegan ébredése* keltette fel, amelyben az író olyan nyelvezetet használt, amely egyértelműen egy pszichotikus elme működésére utal. A történet hiányzik a műből, a jelentés szinte bárhol és bármelyik szónál kialakulhat az olvasóban, amely azt jelzi, hogy a Lacan által leírt téveszmés metaforákkal állunk szemben és Joyce „a jelentés humán gesztusával szemben a nyelv automatikus háttérét mozgósítja.”<sup>300</sup> Lacan 1975-ben tartott előadást Joyceról, amelynek címében a „*sinthome*” szó használatával jelezte, hogy az író valami különleges dolgot mutatott be az íráson keresztül, azt, hogy a pszichózisra jellemző metaforák megjelenése ellenére sem vált örültté. Ennek dacára, Joyce alkotói folyamatát a lacani rendszerben, az író által használt metaforák miatt a pszichózis „szimbolikusban”

---

<sup>297</sup> Lacan: *The Seminar Book III...* 86.

<sup>298</sup> Uo. 32.

<sup>299</sup> Bókay Antal: Nyelv és pszichoanalízis a „Finnegans Wake”-ben. *Filológiai Közöny.* 2002./3-4. 201-221.

<sup>300</sup> Uo. 210.

megnyilvánuló esetének kell tekintenünk, még hozzá paranoiának, amely elmezavart Lacan természetesen előtérbe helyezett a „képzetesben” zavart okozó skizofréniával szemben.

Lacan Joyce-ra vonatkozó elméletét összefoglalva, úgy vélte, hogy Joyce zsenialitásának köszönhetően képes volt olyan szimbolikus dimenzióban alkotni, amelyben a szimbolikus szabályt, azaz az Apa neve jelölőt elutasította, ezzel lyukat ütve a „szimbolikus” jelölőláncán. Úgy tűnik, hogy az író egy olyan új és nyitott egót alakított ki, amely a normális értelemadás folyamatában, vagyis a metaforaképzésben kitöltötte az alapvetően szükséges gátat jelentő Apa neve jelölő helyén tátongó lyukat. Az új ego tehát képes egyfajta szimbolizációra a „képzetes” és „valós” között, amelynek eredményeképpen jöhet létre az említett *sinthome*, a Másik hiányának kompenzálására alkotott mű, amely az író „képzetes” és „valós” közötti mediációs tevékenységének köszönhető. Joyce az írás közben kedve szerint használta a nyelv formáit, új jelentéseket alkotott meg a jelölőláncok megváltoztatásával, ezáltal mint a Másik hiányában alkotó „eltűnő közvetítő”, „áthidalhatatlan szakadékot hozott létre önmaga és a címzettjei között”.<sup>301</sup> A pszichotikusoktól eltérően, akik eleve el vannak zárva a „szimbolikustól”, Joyce az új ego megalkotása érdekében tulajdonképpen kijátszotta a pszichotikus struktúra adta lehetőségeket és szándékosan kiiktatta a tudattalan működését. Ezzel együtt a szimbolikus folyamatoktól függő Másiktól mint a tudattalan alanyától is elszakadt, így az egoja és a „nagy Másik” mint elsőszámú jelölő között lévő távolság is megszűnt. Joyce tehát valójában saját egoja és a „nagy Másik” között közvetített, ez tette őt a nyelv használója helyett annak alkotójává. Lacan a tudattalan passzivitásával megnyitotta az utat az író *jouissance*-a számára, de a művész az örömelven túllépve olyan módon került kapcsolatba a „valóssal”, amely nem okozott szimptomákat, márpedig minden, ami a „valóstól” jön, szimptomában testesül meg. Joyce azonban a *művészi* kreativitásának köszönhetően képes volt a „valós” és a „képzetes” között kialakult közvetlen összeköttetést a „szimbolikusba” átfordítani.<sup>302</sup> Azaz az Apa neve jelölő kiázárása miatt összeomlott képzetes-szimbolikus-valós rendszer hármasságát az író egy negyedik fonállal fogta egybe, amelyet tehát Lacan a *sinthome* kifejezéssel jelölt meg. Lacan azt a kérdést tette fel, hogy vajon miként képes létrehozni valaki a művészetén keresztül egy olyan új képzetes-

---

<sup>301</sup> Ruth Ronen: *Aesthetics of Anxiety*. New York, Suny Press, 2009, 150.

<sup>302</sup> Vö. Daniel Bristow: *Joyce and Lacan: Reading, Writing and Psychoanalysis*. New York, Routledge, 2017, 170-171.



szimbolikus-valós rendszert, amelyben a *jouissance* okozta szimptómák helyett az élvezet sajátos és egyéni megnyilvánulásaként feltűnő *sinthome* jelenhet meg.<sup>303</sup> A *sinthome* ebben az értelemben tehát olyan jelölőnek tekinthető, amelynek jelöltje kizárólag a „valósban” lehetne, tehát maga a Dolog, azonban a Dolog kizárólag jelölő lehet, ezért a *sinthome*-nak nem lévén jelöltje, önmagában áll. Következésképp nem analizálható, hanem kizárólag azonosulni lehet vele a megértés érdekében, amely nagyban megkülönbözteti a szimptómától. A szimptóma ugyanis a beszéd működésében fellépő olyan hiba, amely értelmetlen és téveszmés metaforákban nyilvánul meg, amelynek megfejtését a beteg a „nagy Másiktól” várja. A terápia során az analitikus veszi át a megfejtő szerepét és próbál rájönni a szimptóma eredetére, azonban a megoldása mégsem jelenti, hogy a hallucináció eltűnik, mivel a beteg által érzett *jouissance* élvezetet is okoz, így tovább folytatódik a pszichózis. Joyce esetében is láthatjuk ezt az ismétlődési folyamatot, azonban nála az írói kreativitásban mintegy feloldódnak a metaforák, az értelmezésük már a leírásukkal megtörténik, így a hallucinációk kialakulása megelőzésre kerül.<sup>304</sup> Röviden megfogalmazva, Joyce művében a szavak azok, amik, vagyis a jelölő úgy mond kitölti a jelöltet. A „valós” aprócska darabjait képviselő szavakból előálló jelölőlánc pedig *sinthome*-ként, azaz a felbomlott egységet újra egybefogó negyedik szálként biztosít egy újszerű kapcsolódási módot a három rend között. Mindennek alapját pedig a művészi kreativitás által létrehozott második képzelet, a „képzetes” egy felszabadított formája adja. A „*sinthome*” tehát egy „élvezettel átítatott jelölő-képződmény, olyan jelölő, amely a *jouis-sense*, élvezet-az-értelemben [enjoyment-in-sense] hordozója”<sup>305</sup> – vagyis olyan Joyce által létrehozott mű, amely a létrehozásában közvetlenül magában hordozza az élvezetet, az író *jouissance*-át. Ez a pszichotikus folyamathoz társuló, a nagy Másik beszéde iránti *jouissance* válik érezhetővé az olvasó számára, ha Joyce művét az értelmének keresését félretéve olvassa.<sup>306</sup> Nem kívánunk ennél jobban belefolyni a lacani értelmezésbe, de annyit mindenképpen észre kell vennünk, hogy meglehetősen

---

<sup>303</sup> Vö. Jacques-Alain Miller (ed.): *The Seminar of Jacques Lacan. The Sinthome. Book XXIII*. Transl. Luke Thurston. Cambridge, Polity Press, 2016, 38.

<sup>304</sup> Megjegyezzük Breton azon állítását, hogy a szabad asszociációk használata jelenti a különbséget a szürrealista és a modern írók, így Joyce módszere („stream-of-conscious”) között. Ez utóbbiaknál a szándékos imitáció figyelhető meg, míg a szürrealisták hiányzik mindenféle tudatos intenció. Vö. Peter Stockwell: *The surrealist experiments with language*. In J. Bray – A. Gibbons – B. McHale (eds.): *The Routledge Companion to Experimental Literature Routledge*. New York-London, Routledge, 2012, 48-62.

<sup>305</sup> Slavoj Žižek: A szimptómától a *sinthome*-ig. A szimptóma dialektikája. Ford. Szabari Antónia. *Helikon* 1995/ 1-2. 110.

<sup>306</sup> Lacan: *The Seminar Book XXIII*... 165.

nagy hatalmat tulajdonít Joyce kreativitásának, amelyet mi a szürrealista festőnek tulajdonítunk és feltesszük, hogy a festő sajátos párbeszédében szintén végbe mehet hasonló, véletlenszerűnek tűnő laza asszociációkon, cseréken alapuló értelemadás, amely a különböző atipikus metaforák alapját adhatja. Kérdésként merül fel viszont, hogy van-e különbség a Dalí által képviselt, képeken, látomásokon alapuló módszer, illetve az asszociációs technikát követő festők között. Mindkét esetben a művészi kreativitás működik, még hozzá úgy, hogy az alkotófolyamaton kívüli világ észlelése nem szenvedett csorbát, így feltehetővé válik, hogy a normálistól eltérő beszéd, akár szavak, akár képek formájában jelenik meg, nem más, mint a kreatív beszéd *jouissance*-a, egyfajta aspektusváltás,<sup>307</sup> vagyis a nyelv olyan oldala (*lalangue*), amelyben mint a „*jouissance*-pontok” felszínre kerülnek.<sup>308</sup> Úgy tűnik, hogy a Joyce-hoz hasonló művészek és ide soroljuk a szürrealista festőket is, mint akik a valóság másik oldalát mutatják be, egy saját nyelvet alkotnak meg, azonban ez a nyelv nem a wittgenstein-i privátság értelmében sajátos. Igaz, hogy önmagában szintén alkalmatlan a kommunikációra, de egy olyan világba enged bepillantást, amelyet a néző saját szemszögéből nem láthat meg. Azonban ez a nézőpont eltér a Lacan által példaként alkalmazott festők szemszögétől, ebben az esetben ugyanis a festő váltását a néző nem követheti nyomon. Természetesen a néző soha nem láthatja azt, amit a festő látott, sőt a festő számára is elveszett már, de azt megteheti, hogy elmozdul a kép előtt és meglátja az anamorfikus alakot, vagy az almát is láthatja síkban, ha, tegyük fel, leguggol. Joyce és a szürrealisták ezzel szemben a világ olyan oldalát mutatják meg, amely a nézőt is aspektusváltásra készíteti, hiszen számára a festmény mondanivalója szó szerint elképzelhetetlen és kimondhatatlan. Viszont értelmezhető az a jelentésélmény, amellyel körülírható a hiány, amely köré ezek a művek is szerveződtek, a szimbolizálhatatlan, nyelven túli „valós”, amelyet a festő a „szimbolikus” területére dobott át, felszakítva a beszélt nyelv addigi jelölőláncait. A festő belső beszédét mégsem nevezhetjük privát nyelvnek, inkább olyan nyelvjátéknak tűnik, amelyben a festő saját szimbolizációra hívja fel a nézőt.

---

<sup>307</sup> Vö. Bruce Fink: *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. Princeton University Press, 1995.

<sup>308</sup> Daniel Bristow: *Joyce and Lacan...* 118. „It is from the babble which Lacan called *lalangue* that these *points of jouissance* surface; that is, from that which ‘preced[es] articulated language: the succession of Ones, signifiers of *jouis-sense*.’”

A szürrealista művész szintén valami olyat mutat meg, amely megrendíti a néző biztonságba vetett hitét. A festmény láttán egyszerre érezhet örömet és szorongást, azaz a felfedezés örömét követi a „valóstól” való félelem követi. Feltevésünk szerint a „valóssal” szembenézett szürrealista művész is képes arra, hogy a pszichózist elkerülve, de annak működését kiaknázva metaforákon keresztül utaljon a valóság rejtett oldalára.<sup>309</sup> Mind Joyce, mind az általunk vizsgált figuratív szürrealista festőkben közösnek tűnik, hogy habár ellátják a nézőt a minimum kárpitosgombokkal, a jelentést mégsem ott találják meg, ahol számítanak rá. Így válhat a festő traumája a néző szorongásává. Az alkotófolyamatban felvetett belső párbeszéd sem más, mint kárpitosgombok kilátástalan keresése, vagyis a lacani elmélet szerint pszichotikusnak tűnő metaforák ábrázolása, illetve elbeszélése. Az alkotófolyamatban zajló párbeszéd tulajdonképpen a Másik és az én, a tudattalan és a tudatos határán, a Dolog és a festő elveszett önmaga elérésére irányuló *jouissance* által ösztönöve zajlik. Tehát a festő önmagáról önmagának szóló olyan belső dialógus feltételezhető, amely az alkotómunkát során újként felmerült jelölők értelmezését próbálja elvégezni.

Néhány sorban térjünk ki a *letter* szó másik értelmezésére is, amelyet Lacan természetesen a levél mint valaki által írott és bizonyos személynek címzett üzenet hordozó dokumentum értelemben használ. Az *Écrits*-ben olvashatunk Poe *Az ellopott levél* című írását példaként felhozó előadásról, amelyben Lacan az ismétlést írja le a „valóshoz” való közelítés vagy találkozás egy újabb módszereként.<sup>310</sup> A történet szerint a miniszter ellopja a királyné kényes tartalmú levelét annak orra előtt, helyette pedig egy másikat hagyott ott. Vagyis a jelölők megegyezőknek látszottak, csak a megjelenésükhöz kapcsolódó személyes jelentés árulta el a jelölők kicserélődését. A királyné nem szólt, mivel félt, hogy a király kíváncsi lenne a levélre, azonban a rendőrséggel megpróbálta visszaszereztetni, sajnos hasztalan. Ekkor lép színre Dupin, aki egy csellel kicseréli az eredeti levelet és visszaadja a királynénak. A történetben a lopás és a levél tartalmának többek általi megismerével mutatja be Lacan a jelölő és a jelölt különállását. Számára az eltévedt levél a maga tévelygésében valamely távollét szimbóluma, amely a jelentés mindig máshol létét fejezi ki. A levél önmagában üres, hiszen láhattuk, hogy a levél a jelentésének soha-ott-nem létével küzd, a levél így

---

<sup>309</sup> Később még visszatérünk Wittgenstein nyelvjátékelméletére, ezen a ponton a következő mondattal utalunk a kapcsolatra: „»A fontos ez«, s közben önmagunknak rámutatunk az érzetre – ami máris mutatja, mennyire erősen hajlunk arra, hogy olyasmit mondjunk, ami nem közlemény.” Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások* Ford. Neumer Katalin. Budapest, Atlantisz Kiadó, 1998, 298.

<sup>310</sup> Lacan: *Écrits*. 6-50.

kiüresedettnek tekinthető. Tehát egy levél jelentése attól függően változik, hogy kinek a kezébe kerül, viszont az értelmezés maga szükségszerűnek tűnik. Lacan természetesen a szubjektum helyzetét világítja meg a példa segítségével, a történeten keresztül a jelölőlánc megjelenítésének lehetünk tanúi, amelyet a levél jelentésének metaforikus változásával mutat be. A példánál maradva, az egyik levelet kicseréltek egy másikkal, de közben az eredeti is a láncban maradt, azonban minél több jelölő került be a láncba, annál messzebb került az eredeti jelölőtől. A levél ebben az esetben elveszett *objet petit a* képviselője, amely szintén állandó eltűnésben van és folyton egy másik jelölőlánchoz kapcsolódik. Tudjuk, hogy Lacan rendszerében a jelölő egyben egy másik jelölő jelöltje, ennek alapján a szereplők a levéllel mint tiszta jelölővel szemben mintegy relatív vakságban szenvedtek, hiszen soha nem ott látták meg, ahol valójában volt. A történet továbbá látás és a meglátottság megkülönböztetését is példázza, hiszen a levelet is mindenki láthatta, azonban meglátni csak néhány voltak képesek. Ez egyértelműen a tekintet működésére utal, amely szerint mindig van valaki, aki többet lát saját létünkről, mint mi. A levél folytonos eltűnése és az utána való vágy nem más, mint a *jouissance* megnyilvánulása. Ha ezeket a megállapításokat a szürrealista festészet területén szeretnénk érvényesíteni, akkor talán azt mondhatjuk, hogy például Dalí égő zsiráfja, Magritte elfedett arcai, valahol a két *letter* között helyezkednek el, mivel felismerhető alakokat ábrázolnak, azonban sajátos szituációba vannak helyezve, amely viszont szétfeszíti a jelölőláncok egységét. Tulajdonképpen a betű értelmezésében az alkotó, míg a levél vonatkozásában a befogadó oldalát pillanthatjuk meg. A festő nézőpontjából a jelölő nem csupán elcsúszik az éppen most jelentésen, hanem maga lendíti azt tovább a Dolog felé irányulva. A freudi megközelítésében tudattalanul vagy tudatosan, Lacan szerint a pszichózis árán vagy éppen annak elkerülése érdekében, de mindenképpen lemond énjéről, hogy álmodóvá váljon. Habár kizárólag a figuratív szürrealista festőkkel foglalkozunk, mégis Tanguy egyik mondata juthat eszünkbe a *letter* kapcsán: „A festmény a szemem előtt jön létre, alakulása közben tárja fel meglepetéseit [...]”<sup>311</sup> – a Dolog árnyékában, tehetjük hozzá.

Az előzőekben felsorolt esztétikai megközelítések alapján lacani nézőpontból úgy jellemezhető a művészi alkotómunka, hogy amint a művész megpróbálja megragadni és kifejezni a „valós” középpontjában álló Dolgot, a Dolog folytonos nem-

---

<sup>311</sup> Tjeu Van den Berk: *Jung on Art: The Autonomy of the Creative Drive*. Psychology Press, 2012, 123. „The painting comes into being before my eyes, it reveals its surprises during its development and exactly this gives me the sense of complete freedom.”

ott-létével szembesül. A Dolog helyett csupán a reprezentáció lehetőségét biztosító tárgyat találja, ugyanakkor enélkül az üresség teljes mértékben megközelíthetetlen maradna. A számunkra érdekes kérdés továbbra is az, hogy miképpen állhat elő dialogikus helyzet az alkotófolyamat során. Miként lehetséges a festő egyéni párbeszéde? Tegyük fel, hogy a szürrealista festő számára a műve egyfelől tükör, amely feltárja a művész saját távolságát önmagától, másfelől a felismerésből kialakult dialógusra épülő folytonos alakulásával megtöri a „szimbolikus” rend egységét. A metaforikus struktúrát alkalmazó szürrealista festő képes a „valós” nyomaként kifejeződő alkotásra például az említett anamorfikus ábrázolással. Egy ilyen, a „valóst” megidéző részlet azonban a tudatos határainak szétfeszítését jelzi, olyan határ, amelynek átlépése egyet jelent a pszichózissal. Csakhogy nem lehet egyértelmű egyenlőségjelet tenni a szürrealista festők és a pszichés betegek közé. Kérdés tehát, hogyan kerülhetik el ezek a festők a pszichózist? A válasz esetleg a korábban említett joyce-i technikában rejlik, amelynek segítségével a szürrealista festők is képesek megragadni a tudattalant és a „valóst”, amely bizonyos értelemben a tudattalan egy kiterjesztése. Visszatérve a mű mint tükör példánkhoz, a tükörbe nézés pillanatában egyszerre ragadható meg a látás és látottnak lenni érzése, amely idegenként mutatja meg a festő saját képét. Tulajdonképpen ebben az esetben is egyfajta én-hasadásról beszélhetünk, amely a párbeszéd lehetőségét teremti meg. Ez a párbeszéd két szinten mehet végbe, először a festő a pszichózis megkerülésével kapcsolatba lép a „valóssal”, a valóság egy másik oldalát mutatva meg a festményén. Majd a készülő műre reflektálva a művész önmagát is meglátja a festményében, amelyben a Másik beszédét látja megjelenni és értelmezni próbálja azt. A művén keresztül mint tekintet néz önmagára, amelynek következtében a kreativitása újraéledve folytatja a „valóság” felkutatását. A festő tehát belső párbeszédet folytat önmagával: egyfelől a „valós” apró darabjait ábrázoló, másfelől az arra reflektáló és választ adó művész, ego (*moi*) és én (*je*) diskurzusa jön létre a „valós” árnyékában. A párbeszéd iránya azonban változik, míg az első, pszichotikus esetben a „valós” darabkái haladnak a „szimbolikus” felé, amely alapvetően szimptomaként jelenne meg, a másodikban a „szimbolikus rend” elemeitől indul el a „valós” felé (tulajdonképpen a szimptóma valósága felé), amely mint *sinthome* jelenik meg és a neurózis jellemzője.<sup>312</sup> A művészi kreativitás miatt lehetséges, hogy mindkét esetben *sinthome* alakul ki, amely egyben a „képzetes” változékonyságát is lehetővé teszi. Tehát

---

<sup>312</sup> Vö. Bristow: *Joyce and Lacan...* 171.

a művészi kreativitás képes úgy működésbe hozni a pszichotikus struktúrát, hogy a művész hallucinációk elkerülése nélkül léphet be a „valós” területére, egy általa létrehozott második képzelet segítségével, amely végül a „szimbolikusban” is megjelenik. Úgy tűnik, hogy ennek a védelemnek az az ára, hogy a felbukkanó metaforák és új jelölők megjelenésükkel egyben meg is fejtik önmagukat, ahogyan Joyce művében egymást követő szavak. Azok, amik. Azonban a szürrealista festő alkotófolyamatában a párbeszéd egyúttal a valóság és a festményen alakuló jelölőlánc egybevetésére is irányul, vagyis mégis sor kerül a képeken látott metaforák értelmezésére. Lacan szótárát alkalmazva, a művész tekintetként észleli a készülő művét, amely így megrendíti a világát, ezzel további válaszok keresésére ösztönözve őt. A lacani nézetet követve, egyértelműen paranoiás tüneteket láthatunk a szürrealista festőkkel kapcsolatban. A valóság elégtelenségéből fakadó állandó hiányérzet miatt folytonosan kutatják a valóság és önmaguk elveszettnek hitt és rejtve lévő részeit, illetve az ezekhez szükséges kifejezési módokat, amelyek a „valósból” és a „szimbolikusba” között mozogva tárulnak fel.

Amennyiben elfogadjuk ezeket a feltevéseket, úgy a művész azon különleges adottságára is ki kell térnünk, hogy a szürrealista festő képes az irányítása alatt tartani az alkotófolyamatát. Annyiban mindenképp, hogy elő tudja idézni azt az állapotot, amelyben a művészi kreativitása lendületet kap a valóságtól. Tudjuk, hogy a szürrealista festő anyaga a világból ered, illetve a művészi munka a valóságban rejtve maradó lehetőségek felkutatására irányul. Lacani szótár szerint fogalmazva, ezek mindazok a kivetett, kizárt (*foreclosure*)<sup>313</sup> tartalmak, események, emlékek, röviden traumák, amelyek a „valós” területén helyezkednek el mint nem-szimbolizálhatók, így nyelv által nem megközelíthetők, illetve az elfojtott, nem-szimbolizált elemek, amelyek helye a „képzetes” rendben van. Amely elválasztja őket egymástól, az a vágy visszatartó ereje. Tegyük fel, hogy a szürrealista festő mind a szimbolizálás, azaz a kimondás során elfojtásra kerülő, mind a „valós” tartalmakat próbálja elérni az alkotófolyamata során. Azaz a készülőben lévő mű, amely egyúttal a művész szubjektumának egyfajta leképezése, képviseli a teljes beszédet, így a művész igyekszik megtalálni az eredeti, tudattalan jelölőket, valamint a Dolog felé is tör a *sinthome* fellépésével. Vegyük észre, hogy a három rend milyen szorosan működik együtt, hatással vannak egymásra, amint az egyikben történik valami, a másik kettő sem marad változatlan. Szintén fel kell

---

<sup>313</sup> Vö. Lacan: *Écrits*. 479.

tűnnie, hogy Lacan a tudattalan megragadását valójában nem tette titkosított folyamattá. Elszólások, álmokban megjelenő képek, események, szavak felidézésében és kimondásában tetten érhető a szimboliázációs folyamatokban lévő eredeti hiány megnyilvánulása, amely mint felesleg mutatkozik a beszédben, valami, ami miatt megakad a beszéd. Azonban a szürrealista festők sajátos alkotói módszere, azaz az álom-, és fantáziaképek, illetve az asszociációk tudatos vagy tudattalan felhasználása, Lacan szerint a nyelv alapvető jellemzője, a jelentés metaforában történő megalkotása. A szürrealista viszont a végletekig kiszélesíti az értelmeadást, ezzel provokálva a „valóst”, amelynek következménye, mint láttuk a borromei-csomó széttörése, majd újracsomózása, amellyel olyan jelentést hozhat létre, amely habár önmagában áll, mégis értelmezhető.

Úgy tűnik, hogy Lacan, Freud művészekre vonatkozó elméletéhez hasonlóan mégis talált egy menekülőutat a művészek számára, amely biztosítja, hogy a művész a pszichózis veszélye nélkül a kivetett tartalmakig hatolhasson. Azonban Freud és Lacan elgondolása között határozott különbségeket kell tennünk, mivel míg Lacan a pszichózis szimptomáját mint művészi eszköz alkalmazásának lehetőségét fogalmazta meg, addig Freud az elfojtott tartalmak szabad átjárását feltételezte, amelyet éppen a művész titkosított sajátosságának tulajdonított. Érdekes módon, kivételt ezalól a szürrealizmus jelentett.<sup>314</sup> Lacan viszont ennek az ellenkezőjét állítja, amikor egyértelműen elutasítja a művészi átjárás felvetését, és a művészetre vonatkozó nézetei meghajolnak a „valós” kimondhatatlansága előtt. Kivéve Joyce-t és a szürrealistákat. A szürrealista festő, ahogy már többször említettük, az észlelésben, a világban, a szubjektumban felnyíló réseket kutatja, azokba és azokon keresztül szeretné látni a világot és önmagát. Röviden: át akar törni a tükrön. Feladatunk tehát nem egyszerű, hiszen a szürrealista festő elméletileg éppen azokat a módszereket alkalmazza, és olyan területeket keres fel, amely a lacani rendszer réseit jelentik. Többször megemlítettük már, hogy a szürrealista festő alkotói módszerei habár eltérhetnek egymástól, de céljuk megegyező, mindannyian a valóság teljességére törekednek. Felmerülhet bennünk, hogy például Magritte átlépett-e a „valós” területére, hogy metaforái valóban a „valós” apró részeit villantják-e meg. Ha Joyce-t vesszük alapul, akkor inkább a Dalí által képviselt módszer jut eszünkbe, azonban „mivel inkább dolgozott a képek médiumával, mint szavakkal,

---

<sup>314</sup> Emlékezzünk, Freud kifogása az volt a szürrealista festők módszerével kapcsolatban, hogy véleménye szerint az elsődleges folyamatoknak engedő szabad asszociációk túlsúlya kétségessé teszi művészi mivoltát, azt, hogy képes-e kifejezni egyáltalán valamit. Dalit például különösen mélyen érintette ez a megjegyzés.

Magritte legfilozófikusabb képei közül jó néhány közvetlenül tárja fel a képek és a szavak, illetve a szavak és a képek közötti kölcsönhatást.”<sup>315</sup> Magritte a legmerészebb metaforákkal mutatta meg, hogy minden biztosnak vélt tapasztalaton túl van valami, amely képes alapjaiban megváltoztatni az addigi világunkat. Ez mindenképpen alapot ad arra a feltevésre, hogy a jelentésadás folyamatát Magritte éppúgy befolyásolta és szintén tudatosan tette ezt, ahogyan Joyce, illetve tulajdonképpen Dalí is. Magritte képein, a „metafora győzedelmes uralmát láthatjuk,” olyan meglepő és váratlan módon teremtve kapcsolatot a tárgyak között, „amelyek felhívják a figyelmet a tárgyakra a mindennapi életben figyelmen kívül hagyott vonásaira.”<sup>316</sup> Ezek alapján Magritte szubjektumában is pszichotikus struktúrát kell feltételeznünk, gondoljunk híres pipát ábrázoló képén látható feliratra: „Ez nem pipa.” Valóban nem, hiszen csupán a pipa képe, ahogyan a valóságban is csupán képeket látunk. Magritte számára a valóság illúzió, amely mögött számtalan láthatatlan, kimondatlan és sokkoló lehetőség húzódik. Mi másnak lehetne nevezni művészi megközelítését, mint egyfajta paranoiának? A képein látható újonnan létrehozott metaforák túlmutatnak a normális szimboliáció eredményein. Tehát Magritte, aki a látás problémájának megfejtésében kereste a művészetének anyagát, kétségtelenül éppúgy a lacani rendszer azon részét képveiseli, mint Dalí és Joyce. Művészetük a művészet pszichózis-elkerülési technikájának példái. Természetesen a szürrealisták is tisztában voltak a módszerük *jouissance* által vezérelte pszichotikus jellegével, amellyel áttörték a „szimbolikust”.

Ezen a ponton ismét emeljük ki a szürrealista alkotófolyamat feltételezett kettős jellegét. A festők egyrészt *szándékosan* utat engedtek a képek és a szavak szabad áramlásának, ezzel olyan változást idézve elő a jelölőláncon, amely a jelölők számára lehetetlenné tette a jelöltté válást. Másrészt, mivel a „valós” kizárólag közvetve fejezhető ki a képi metafora segítségével, a készülő festmény tartalmi minden megállásnál, minden reflexiónál visszakerülnek a „szimbolikusba”, amely folyamat ez értelmezés mozzanatát, majd az attól való elrugaszkodás ismétlődő folyamatának lehetőségét veti fel. A készülő mű ezért olyan jelölőnek tekinthető, amelynek a jelöltje utáni kutatás maga az alkotófolyamat, illetve a hozzá tartozó belső dialógus. Egyben az a jelölő, amely új szabályként, tiltásként lép fel a „képzetes” és a „valós” között. A festő tehát abban különbözik a pszichotikustól, hogy ő képes áttörni a „szimbolikus” védelmi

---

<sup>315</sup> Wargo: *Infinite Recess: perspective...* 48. „While he worked in the medium of images rather than words, many of Magritte’s most philosophical images explore the interrelationships of images and words, and of words and images, in a direct way.”

<sup>316</sup> Chao Shung-Liang: *Rethinking the Concept of the Grotesque*. New York, Legenda, 2010, 155.



vonalt, képes kikapcsolni a tudattalanját, miközben tulajdonképpen áttolja a „szimbolikust” a „képzetesbe”, ahol a „valós”, a nagy Másik megszólalhat. A gondolatmenetünket összefoglalva úgy tűnik, hogy talán pontosabb lenne azt feltételeznünk, hogy a „szimbolikus” és a tudattalan nincs kikapcsolva az alkotófolyamat alatt, csupán zárójelbe kerül, avagy Lacan kifejezésével, éppen nem funkcionálva létezik. Mivel nem tartozik szorosan a témánkhoz, csupán érintőlegesen jegyezzük meg, hogy az átalunk feltételezett belső párbeszéd a nonfiguratív szürrealista festőknél is feltételezhető, sőt, mivel esetükben semmilyen kapcsolat sincs jelölő és jelölt között, még intenzívebb formát mutathat.

Ahhoz, hogy jobban megérthessük Lacan szürrealista művészet iránti érdeklődését, ezen a ponton érdemes külön kiemelni Lacan és Dalí barátságát. Kapcsolatuk komolynak tekinthető, hiszen Lacan doktori disszertációjának, *A paranoid pszichózisról a személyiséggel való kapcsolatában (De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité, 1932)* és Dalí 1930-as *A megrohadt szamár (The Rotting Donkey)* című esszéje meglehetősen hasonló gondolatokat feszegetnek, amelyeket személyesen is megbeszéltek. Dalí tehát már Lacan tézisei előtt megfogalmazta mindazokat a nézeteket, amelyek Lacannál is megjelennek. Mintha Lacan átvette volna Dalí gyakorlatát, hogy elméletet építsen köré. Nyilvánvaló, hogy Lacan figyelmét elsősorban Dalí téveszmés metaforái keltették fel, különösen, mivel azok használtát nem kísérte pszichózis. Lacan és Dalí között, a művész által „az interpretáció paranoiás-kritikai módszerének” (*paranoiac-critical method of interpretation*) nevezett eljárást érintő kérdések jelentették a közös pontot. Ahogyan azt Kőváry Zoltán említett munkájában olvashatjuk, a szürrealisták egyik módszerének, az „elmebetegség szimulációjának” Dalí által alkalmazott megnyilvánulásáról van szó.<sup>317</sup> A megfogalmazott módszer Lacan számára is kiemelt jelentőséggel bírt, hiszen a szubjektum önmagára való reflektálását (látni és tudni, hogy mindig látva vagyok) paranoiás állapotként nevezte meg. Dalí szerint a „a paranoia a külső világot használja, hogy elindítsa rögeszmés ötletét”,<sup>318</sup> vagyis Dalí a paranoiás örületet a valóság egy értelmezési lehetőségeként tételezte,<sup>319</sup> amely a művészi fantázia segítségével mehet végbe. A paranoiás-kritikai aktivitást az irracionális tudás spontán módszerének tartotta,

---

<sup>317</sup> Vö: Kőváry: *Kreativitás...* 314.

<sup>318</sup> Haim Finkelstein (ed): Salvador Dalí: *Collecting Writings*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 223. „[p]aranoia makes use of the external world in order to set off its obsessive idea”

<sup>319</sup> Vö Elisabeth Roudinesco: *Jacques Lacan*. Transl. Barbara Bray. New York, Columbia University Press, 1993, 55., valamint Erdélyi Ildikó: Tudomány és művészet kölcsönhatása a francia pszichoanalízisben. Metaforikus elméletek. *Thalassa*. 2008/ 4., 72.

amely az őrült jelenségek interpretatív-kritikai asszociációin alapulnak,<sup>320</sup> amelyből arra következtethetünk, hogy a felbukkanó képek egy felszín alatt rejlő szabály szerint kapcsolódnak össze, amelyet a művész képes aktivizálni. Azonban ne felejtjük el, hogy a szürrealista festő a valóságból, azaz a „képzetes” és a „szimbolikus” rendekből indul ki, így az irracionális tudásnak is ez szolgáltathatja az alapját. A szürrealista festő viszont kilép ebből a viszonyból és a „képzetes-valós” kapcsolatba helyezi át magát, de egyben vissza is hat a „szimbolikusra” úgy, hogy közben szükségszerűen átrendezi a jelölőláncokat. Mivel, ha a „valós” önmagában szimbolizálhatatlan léte valamilyen módon mégis a valóság létezőjévé válna, az kizárólag a szubjektum rendelkezésére álló képzetes-szimbolikus kereteken belül történhetne meg, amely azt jelenti, hogy a művész a kifejezhetetlen „valós” megmutatásához más szabályok alapján találja meg az összefüggéseket. A szürrealista festő célja a „valós” metaforáinak közvetítése a szimbolikus képekben. Hasonlót feltételezett Lacan Joyce kapcsán, aki az írás által valójában újszerű értelmezéseknek, új kép-zeletnek engedett utat a nyelv automatizmusát mozgósítva, amelynek lehetőségeként Lacan a *sinthome*-ot nevezte meg. Ahogyan Joyce szavai, amelyek olykor szinte egymástól függetlenül létezően képesek mondatot alkotni, úgy Dalí több képből álló, összetett ábrázolású festményei is egészként állnak össze. Joyce-hoz hasonlóan a szürrealisták is az úgynevezett paranoiás tudást használták fel az alkotófolyamatuk során, amellyel teljes mértékben azonosultak a tudattalan hatása alatt zajló munkájuk alatt. Ezt az azonosságot az általunk feltételezett reflexió töri meg, új meglátásokra, elfelejtett emlékekre mutatva rá. Ezt az elképzelést támasztja alá Dalí nézete is, miszerint közvetlen azonosság tételezhető saját belső paranoiás képei és a „valós” között,<sup>321</sup> így tehát a szavak helyett, a képek dominanciájára téve a hangsúlyt, művészi kreativitását a „valós” fel-mutatása, megjelenítése érdekében mozgósította: „Egész nap a vászon előtt ültem, és bámultam, mint egy médium, hogy lássam, amin előbukkannak belőle saját képzeletem képei. Néha azonban órákon át várnom kellett, tétlenül, mozdulatlan ecsettel a kezemben, mielőtt bármi felbukkant volna. Voltak hamis képeim is, melyektől bizonytalanul lihegtem, mielőtt eloszlottak volna.”<sup>322</sup> Úgy tűnik, hogy a „valóssal” történő szembenézés során még a művész is megtapasztalhatja a szimptomákat, azonban képes kritikai

---

<sup>320</sup> Vö. Salvador Dalí: *Conquest of the Irrational*. Ford. David Gascoyne. New York, Julian Levy Publisher, 1935, 15.

<sup>321</sup> Vö. Bruce R. Elder: Dalí, the Double Image and Paranoiac-Critical Methods. In Uő: *Dada, Surrealism and the Cinematic Effect*. Waterloo, Wilfrid Laurier University Press. 2013, 348-356.

<sup>322</sup> Salvador Dalí: *Salvador Dalí titkos élete*. Ford. Balla Katalin. Budapest, Cartaphilus Kiadó, 2006, 207.

interpretációt alkalmazni azokkal szemben, így csak a *sinthome*-t hagyja érvényesülni, amellyel új, más jelentéseket kínáló valóság jön létre.

E sorokból egyértelműen kiderül, hogy Dalí valódi módszert kovácsolt gyermekkori élénk fantáziájából, azonban a látomások nem „csak úgy” jöttek. Tudjuk, hogy Dalí drog használata nélkül volt képes paranoiás állapotot előidézni, majd az abban tapasztaltakat a normális helyzetbe visszatérve vitte vászonra, emiatt gondolt azt, hogy a festés pillanatában nem érti saját képeit. Hozzátette azonban, hogy mélyen gyökerező, koherens jelentéssel bírnak, amelyek egyszerű analízissel feltárhatók. Ambivalens érzéseink lehetnek ezen megállapításokkal kapcsolatosan, mivel néhány festményében az anamorfózis technikáját is alkalmazza, (*Paranoiás Arc*-1937, *Mea West Arca*-1935) amellyel az volt a célja, hogy rámutasson, hogy a néző olyan jellemzőket fedez fel a képen, amely összhangban van saját vágyaival, ezért egy szürrealista festmény soha nem lehet egyszerű rejtvény, amelynek egyetlen megoldása van, állapítja meg Elder. Az ilyen típusú festmények egészen biztosan inkább köszönhetőek a technikának, mint a tudattalan látomásoknak. Ugyanakkor, lacanosan megközelítve úgy is értelmezhető Dalí kijelentése, hogy miként a kárpitosgombok által biztosított jelentés-lehetőségek, úgy a festmények is utólag kapnak jelentést a nézőtől. Azonban láttuk, hogy Lacan szerint a *sinthome* nem analizálható, amelynek nyilvánvaló oka van, hiszen a *sinthome* nem utal semmire, kizárólag önmagára, a jelöltje, mint mondtuk, nem elérhető. Lacan szerint az analízis során feltárt szimptomákban rejlő élvezet (*juissance*), amely alapvetően a pszichózis működésben tartója, motiválója, a *sinthome*-ban tovább él, mintegy az analízis hátterében maradván. Az elv természetesen visszafelé is érvényes, a *sinthome* bármikor átfordulhat szimptomába. Amennyiben Dalí művészete megvédte a pszichóziótól, úgy az ő esetében is *sinthome*-ról kell beszélnünk, amelyet nem kell megfejteni, hiszen jelentése önmagában áll, azaz a saját rendszerében, jelentés viszonyaiban, asszociációban létezve, amely egészen eltér a néző vagy analitikus „valóságtól” mentes világtól. Ne felejtjük el azonban, hogy Lacannak nem célja a művek elemzése, csupán elméletének demonstrációiként kezelte azokat, ezért semmit sem tudunk meg tőle az alkotófolyamat működéséről. A *sinthome* elméletével azonban kaptunk egy módszert, amelyet a szürrealista festői folyamat egyik elemének tekinthetünk.

Összefoglalva Lacan és Dalí pszichoanalízis és művészet kapcsolatára vonatkozó nézeteit, láthatjuk, hogy Dalí a pszichoanalitikus elméletekben a tudattalan működésének titkát felfedő módszert látta, ezért festményei értelmének felmutatása

mellett, elsősorban bizonyítékot keresett az ön-analízisének eredményeihez, illetve az ezekből kialakított művészi elméletének alátámasztásához. Ezzel szemben a pszichoanalista Lacan a különös, eltérő pszichés állapotok magyarázata érdekelt, azaz a paranoiás folyamatok működését és hatását kutatta,<sup>323</sup> amelyeket a „valóshoz” tartozó traumák váltanak ki. A hallucinációkat alapvetően az észlelésben bekövetkező olyan interpretációs zavaroknak tekintette, amelyek az öröme, az ösztönök irányába tolták el a művészt, amelynek eredményeképp megjelentek a szimbolikus képek. Azaz azt „állította, hogy a paranoiás hallucinórikus rendszerek szimbolikus kifejeződései saját eredeti szintaxisuknak”,<sup>324</sup> amely a legnagyobb művészeket ihlette. A *sinthome* pedig az a különleges védelmi erő, amely megvédi ezeket a művészeket a pszichózistól és lehetőséget ad arra, hogy az eredeti szintaxis valahogy helyet kapjon a „szimbolikusban”. Dalí egészen hasonlóan gondolkodott erről, azonban a folyamat leírásában különbségek figyelhetők meg. Alapvető célja a világunk és a „valós” olyan módon való megfeleltetése, egymásba oltása volt, amely lehetővé teszi a szubjektum által kivetített belső kép mint téveszmés ötlet és az objektív képek közötti „paranoiás összefüggés” igazolását. Úgy vélte, hogy a szürrealisták által nagyra tartott automatikus írás/festés túlságosan kiszolgáltatottá teszi, nem követel művészi aktivitást, ezért szükségét látta egy olyan módszer kidolgozásának, amely működésbe lendíti a művész képzeletét. Ez a módszer pedig a szóban forgó paranoiás-kritikai aktivitás vagy interpretáció, amelynek mozgatórugója a művész hallucinációra való képessége, amelynek segítségével feltárulhatnak a belső személyes képek és jelenségek objektív, jelentés viszonyaik. Sajátos módszerének köszönhetően „a szubjektív és objektív jelenségek mint téveszmés ideák, szisztematikus asszociációnak határtalan és nem-tudott lehetőségei” jelenhettek meg, új és objektív jelentéseket felfedezve az irracionálisban.<sup>325</sup> - mindezeket a jelentéseket pedig festményként a valóságba helyezte át. Úgy tűnik, hogy Dalí egyszerre beszél tudattalanjának és a „valós” objektív tartalmairól, amelyek a paranoiás látomásokban közös rendszerré válhattak. Láthatjuk, hogy milyen eltérésekkel kell számolnunk Joyce, Dalí és Lacan között. Míg Joyce alkotói módszerét a tudattalan, hangsúlyozzuk, a már meglévő tudattalan kikapcsolásának feltételezésével alapozta meg, Dalí a tudattalannak a fantázia, a hallucinációk szándékos előidézésében látta saját művészi stratégiájának alapját.

---

<sup>323</sup> Vö. Hanjo Berressem: Dalí and Lacan: Painting the Imaginary Landscapes. In Willy Apollon – Richard Feldstein (eds.): *Lacan, Politics, Aesthetics*. New York, Suny Press, 1996, 275-276.

<sup>324</sup> Uo. XVII.

<sup>325</sup> Vö. Dalí: *Conquest of...* 17.

Meglepő módon, mindkét megközelítéssel a „valós” felé tartottak az objektív jelentések megmutatásának érdekében. Azonban ez az eltérés, amely a szavak és a képek előtérbe helyezésével áll elő, alapot adhat a szürrealista festő *sinthome*-jának mint másodlagos „képzetes” rend és fantázia feltételezéséhez. Feltevésünk szerint, mivel Dalí éppen a tudattalan, vagy az ő szavaival, a nem-tudott aktivizálására törekedett, elsődlegesen hallucinációkkal van dolgunk, amelyek a kritikai aktivitásnak köszönhetően *simthome*-á váltak. Ezt alátámasztandó szögezzük le, hogy a fantázia közvetlen megjelenése, működtetése önmagában is ellentmond a lacani gondolkodásnak, amely szerint a normalitás alapfeltétele az a védelmi erő, amit a fantázia látens működésével biztosít a szubjektum számára. Így a szürrealisták olyan helyzetet teremtettek, amelyben nem fagy le a kép a traumatikus élmény megjelenése előtt, azaz a festő túllép a szimboliázáció keretén és a nem-szimbolizálható felé tekint. Az alkotófolyamat során tehát egy olyan szituációt teremthet a művész, amely túlmutat a „szimbolikuson”, miközben a szibolizációs folyamatok nem állnak le, vagyis az értelemadó tevékenysége folyamatosan új utakat keres, ezért a normális asszociáció mint metaforaalkotás szintjét meghaladva, az asszociációk hallucinóriusakká válhatnak.

Említettük már, hogy Dalí alkalmazta az anamorfózis technikáját, azonban művészetének egésze azt sugallja, hogy az alkotófolyamat során tulajdonképpen az anamorfózis egy olyan sajátos változata figyelhető meg, amelyben a pszichés anamorfózis képi megjelenítését láthatjuk. Egyfajta dupla anamorfózis eredményeképpen.<sup>326</sup> Egyfelől minden kontúr széttöredezni látszik egy másik kontúr pozíciójából, másrészt a befogadó elmozdulásával egyben változást eredményez az észlelés mozgásában.<sup>327</sup> Gondoljunk például a *Láthatatlan alvó nő, ló, oroszlán* (6. kép) című festményére, ahol a vonalak egymást érik, hirtelen egy másik alak részévé válnak, majd visszatérnek az előzőbe. Ahol az egyik alakra fókuszálva egészen mást látunk a képen, miközben a festmény változatlan marad. Végül pedig egy új, addig még nem létező alakot pillantunk meg, amely egyszerre nő, ló és oroszlán.

---

<sup>326</sup> Vö. Berressem: *Dali and Lacan...* 281.

<sup>327</sup> Uo. „[...] every contour is seen as absolutely distorted from the position of the other contour.”



6. kép. Salvador Dalí: *A láthatatlan alvó nő, ló, oroszlán* (1930)

Dalí úgy vélte, hogy ha megtartja az alakok felismerhetőségét, az új alak közvetlenül megérthető lesz a befogadó számára, amit a formai affinitással magyarázott. Vagyis, a formai hasonlóságoknak köszönhetően a néző számára az új alak tudattalanul értelmet nyert, hasonlóan ahhoz a pillanathoz, amikor a tekintet működésbe lép Lacannál, vagy amikor Joyce szavai a hangzásuk hasonlósága alapján bukkantak elő. Meglehet, hogy két szó önmagában egészen mást jelent, mégis, ha egymás mellé helyezve olvassuk azokat, megértjük, mit akarnak kifejezni. Ezért mind Dalí, mind Lacan kijelenti, hogy „hogy az új szimulákrumnak már van jelentése, már a valóság egy interpretációja, ahol a nyilvánvaló és látens tartalom találkozik, vagy, más szavakkal, ahol a jelentés a formában lakozik.”<sup>328</sup> A tudattalan és a „valós” tartalmainak egymásra találásról beszélhetünk itt a „szimbolikus” közvetítésén keresztül és ahogyan Joyce leírt szavai, Dalí képei is a „valóssal” való találkozás nyomainak tekinthetők. A legjobban a *Narcissus átalakulása* (7. kép) című műve reprezentálja ezeket a közös gondolatokat, amelyen Narcissus mellett, egy formájában hasonló alak tűnik fel, amely valójában egy földből kinyúló kéz, kezében egy tojással, amiből éppen egy nárcisz bújik elő. A két alak nyilvánvalóan az egót és az egót mint Másikat hivatott ábrázolni abban a pillanatban, amikor a tükröződő szubjektivitás felismeri önmaga Másikat, ezáltal, mint a képen a nárcisz, másként tekint magára, tudja, hogy léte a tükröképétől függ.<sup>329</sup>

<sup>328</sup> Despina-Alexandra Constantinidou: When Lacan Met Dalí: Lacan's „Paranoid” Reading of Saussure's Theory of Sign. *Gamma: Journal of Theory & Criticism*. 2012/20., 250.

<sup>329</sup> Vö. Dalí: *Collecting...* 280.



7. kép. Salvador Dalí: *Narcissus átalakulása* (1937)

Ezekon kívül a képen számos más metaforával is találkozunk, — úgy mint a háttérben fekvő hegyek mögül előtűnő harmadik Narcissus, vagy a véres húst marcangoló kutya, a fények és árnyékok játéka, a magány kifejezése — amelyek mind a paranoiás-kritikai interpretációt és az inkorherenciát hirdetve, valamint azt a szürrealisták számára világos tényt, hogy a valóság többet rejt el, mint amelyet hajlandó megmutatni.<sup>330</sup> A hátulról, saját életére rálátó Narcissus szemtanújává válik saját én-je alakulásának, az önmagáról alkotott belső kép és a valóság találkozásának keresztmetszetében.<sup>331</sup> A képből nem csupán a festő és a műve közötti párbeszédet működtető folytonos reflexióra kövekeztethetünk, hanem a festmény részleteiben rejlő, a képet egészként egybefogó utalások is szembetűnőek. Dalí azt hirdette, hogy a „szimbolikus rend” átlépésével a tárgy önmaga igazolásaként a valódi szerkezete szerint mutatkozik meg, mondhatjuk, a maga objektív létében. Ahogyan Narcissus is mint a nárcizmus jelölővé vált szubjektum tűnik fel a „szimbolikusba”. Ha megpróbáljuk ezeket a gondolatokat Lacan szerint fordítani, akkor arra juthatunk, hogy a tudattalan tartalmaknak, azaz a Másik beszédének a művészen megjelenő szubjektív belső képeit a nagy Másiktól mint objektív jelölőtől kapott formákba próbálta integrálni. Vagyis festményei tökéletesen mutatják be Lacan szövegen reprezentált elméletét, sajátos interpretációja „leírja a Képzetesnek a Valóssal és a Szimbolikussal való kapcsolatát egy képi nyelvtanon

<sup>330</sup> Vö. Peter Stockwell: *The Language of Surrealism*. New York, Palgrave, 2017, 128-132. Stockwell a nyelvi asszociáció jeleként hozza fel a „hand” és a „head” szó hangzását.

<sup>331</sup> Bényei Tamás: Metamorfózis és önreflexió. „Behullani a mitológiába”: metamorfózis, képiség és önreflexió. *Apertúra*, 2013. ősz.

<http://uj.apertura.hu/2013/osz/benyei-metamorfozis-es-onreflexio/>

belül.”<sup>332</sup> Amit Dalí a valóságnak a rögeszmés tudattalan ötlet alapján történő újraformálódásának tart, az Lacan szerint a paranoia megnyilvánulásaként előálló téveszmés metaforák kialakulása. Azonban ezen képek szabad megjelenése mellett a művész maga számolt be arról, hogy képes volt különbséget tenni a feltűnő saját belső és a hamis képek között, amely bizonyos szintű reflektálást feltételez. Összegezve, úgy tűnik, hogy Dalí számára a festés (és az írás) egyfajta önreflexió volt, amelytől a benne és a világban érzett hiány alapját képező eredeti vágyának kielégülését remélte. Az elvesztett tükörképét kereste, a „képzetes” egoját, hogy általa megfejthesse a tudattalant. Miként Joyce-nál láthattuk, alkotása számára egy új egot teremtett meg, amely a Másik hiányában, a Másik helyén „beszélve” átjárást biztosított a „valós” és a „képzetes” között, ezzel meglátta a belső képeinek minden objektív lehetőségét. A felbukkanó, majd eltűnő lehetőségek közül Dalí híres módszere, a paranoiás-kritikai interpretáció spontán működése segít a megfelelő kép intuitív kiválasztásában.

A leírtak alapján adódik a kérdés, hogy vajon Dalí vagy akár Joyce párbeszédés szituációban lehetett-e önmagával? A lacani nézőpont szerint egészen biztosan, mivel ő a feladó és címzett kettősségében gondolkodott, amely az ego és az én, illetve a nagy Másik és az ego — pontosabban nem-ego a művészi kreativitást alkalmazó új ego értelmében — közötti párbeszédet feltételezi. A szürrealista festő tehát szándékosan vált másik egora és hoz létre új, pszichotikus metaforákat, azonban ezek a művész vágyaiból erednek, azokat vetítik ki. Valójában a *jouissance* biztosította számukra, hogy a művészi kreativitásukat működésbe hozzák, amely azonban a kreativitásuk a normális szimbolizációs folyamatokon alapszik, vagyis új jelentések csakis a régiek tudatában alakulhatnak ki, amely feltevésünk szerint, folytonos párbeszédhez vezet. Nem mondhatjuk-e azt, hogy a festő különleges képessége, amely az ego megváltoztatását is elérhetővé teszi számára, egyfajta önanalízis? Olyan önfeltáró belső párbeszéd, amelynek eredményeképpen a készülő mű már folyamatosan változó jellegével minegy feloldja a művész szimptomáit, amelyek így az alkotófolyamat *sinthome*-jává alakulnak át. Dalí traumáinak szimbólumai mint elemezhető szimptomák, megtalálhatók a festmény egy-egy részletében, de a *sinthome* rendszerébe ágyazódva, a két megjelenési módot pedig a szimbolizációs folyamatok kötik össze. Láthatjuk, hogy ezzel a megközelítéssel egészen közel hoztuk egymáshoz Dalít és Magritte-t, úgy is fogalmazhatunk, hogy Dalí megalkotta a módszert, amelyet Magritte is alkalmazott.

---

<sup>332</sup> Berressem: *Dalí and Lacan...* 289.



Láthatjuk, hogy feltevéseink körbeírásához és alátámasztásához a lacani gondolkodásban egészen más utat kellett bejárnunk a freudi gondolatokhoz képest. A pszichoanalízis lehetővé tette a festő számára a tudattalan és a tudatos — tudatelőttés meggyengült védelmi funkciójának köszönhetően — közötti átjárást, miként arra is fény derült, hogy ennek eredménye nyelvileg is kifejezhető, igaz, kizárólag analízis során. A tudattalan-tudatos arányt Freud szerint felborító szürrealista alkotófolyamat tekintetében ez úgy néz ki, hogy a festő látomásában megjelenő új metaforákat a szimbolikus képekben vászonra viszi, miközben vagy folyamatos kapcsolatot tart a tudattalan régiójával (automatizmus), vagy váltogatja a nézőpontját tudattalan és tudatos között. Bármelyikről legyen szó, természetesen a fantáziáját használja közben. Különös helyzetben találjuk magunkat mind a fantázia, mind a szabad asszociáció működésének leírásával kapcsolatban. Mivel sem a fantázia, sem pedig a szabad asszociáció nem lehet segítségünkre Lacan gondolatrendszerében, mivel mindezeket a mindennapi élet szintjén kezelte, annak részének tekintette. Ahogy már esett róla néhány szó korábban, Lacan számára a fantázia egyfajta védelmi erő, amely megóv a „valóstól”: „A döntő pont itt az, hogy a fantázia nem színlelt valóság: sőt, a fantázia olyan kivetítőként szolgál, amelyik elérhetővé teszi számunkra a Valóssal való összeütközést – mint olyan, a fantázia a valóság oldalán áll, garantálva a távolságot a (szimbolikusan strukturált) valóság és a rettenetes Valós között.”<sup>333</sup> Tehát, amint a fantáziavilágunkon rést ütünk, a „valóssal”, a traumával találkozunk. Feltevésünk szerint a szürrealista festő egy második fantáziát alkalmaz az alkotófolyamat során, amelynek segítségével a trauma mintegy levezetődik. Normál esetben a szubjektum és vágyának tárgya közötti biztonságos távolság megtartásának alapvető meghatározó eleme a fantázia, ezzel szemben a művészi fantázia éppen a „valós” elérésében érdekelt, ezért számára mind a látens fantázia, mind a tudattalan akadályt jelent lacani nézőpontból. Ugyanis míg Lacannál a fantázia a tudattalanhoz kötődik és együtt biztostják a traumák elleni védelmet, Freudnál éppen fordítva, a tudattalan elfojtott tartalmaihoz nyitják meg az utat. Mindez természetesen a fogalmak eltérő szinten történő használatának következménye, valójában Lacan is a fantázia működéséhez köti a traumatikus élményt. A szürrealista festészetben a fantázia által előállított új jelentések, illetve azok képi formába öntése nem más, mint a szubjektivitás, a személyes nézőpont megjelenése a jelölőlánc alkalmazásában. Ami a pszichotikusnál az értelmezhetőséget, a nagy

---

<sup>333</sup> Slavoj Žižek: From desire to drive: Why Lacan is not Lacaniano? *Atlántica de Las Artes*. 1996/14., 31.

Másiktól érkező és neki is címzett üzenet megfejtését teszi lehetővé, az a szürrealisták és Joyce esetében épp annak lehetetlenségét okozza. A művész szubjektuma megváltoztatja a beszéd játékszabályait, egyénivé teszi, amellyel a „valós” hangját képes a jelölőláncba építeni.

Az álmok esetében sem lehetünk bizakodóbbak. Lacan a trauma megmutatkozásának egyik lehetséges helyeként az álmot mint a szubjektum vágyának hordozóját nevezte meg. Az álomban megjelenített, az álomban mutatott tartalmak mellett a látens tartalmakkal is számolt, amelyek magát a traumát jelzik. A manifeszt tartalmak alatt létező látens tartalmak tehát az álom valódi mondanivalói, álruhában, ezt már jól tudjuk. Lacan az álomban megnyilvánuló tartalmakat a neurózis egyik tüneteként nevezi meg, amelynek kifejezésében szerepet játszó freudi sűrítés és eltolás fogalmakat, a metafora és a metonímia fogalmával cserélte ki, jelezvén, hogy az álom sem mentes a szimbolizációs folyamatoktól.<sup>334</sup> Továbbá, hogy az álomban, ahol az elsődleges folyamatok zajlódnak, a tudattalan és nem az ego lép színre, ezért kijelenthető, hogy a tudattalan valóban úgy struktúrált, mint a nyelv. Lacan szerint az álom új jelentései a neologizmushoz hasonlóan alakulnak ki, azaz az álmok az ébrenlét bizonyos szubjektív formáinak egyesüléséből állhat elő, az elsődleges folyamatok révén.<sup>335</sup> Azonban az álomban olyan módon lép működésbe a metafora és a metonímia, azaz olyan módon kapcsolódnak egybe a különböző jelölők, hogy jelentésük érthető marad az álmodó számára, ezért az álom analízisének azok a metaforák és metonímiák lehetnek a tárgyaik, amelyek az álmodó számára értelmetlenek vagy nem érthetők. Megállapíthatjuk tehát, hogy Lacan szemszögéből nézve, a szürrealista festő nem az álom, vagyis nem a tudattalan megjelenésével, hanem épp ellenkezőleg, a tudattalan funkciójának kizárásával alkot. Azonban azt is tudjuk, hogy a tudattalan attól még továbbra is jelen van, a művész nem tudja egyszerűen eltüntetni a tudattalant. Erre alapozva feltételezhető, hogy a tudattalan az álomhoz hasonló módon továbbra is működhet, de a Másik beszéde helyett a „valós” szólal meg a festő új egóján keresztül.

Utolsó lépésként, az előzőek egybefogásaként térjünk vissza Lacan azon nézetéhez, miszerint a sajátos értelemben vett szubjektum, illetve a jelölőként való megjelenése után, a helyette álló én és én-tudat determinált, de nem rögzített. A szubjektum folyton áthelyeződhet, ezzel más és más pozíciót véve fel, ahonnan

---

<sup>334</sup> Vö. Lacan: *The Seminar Book III...* 220-221.

<sup>335</sup> Uő: *The Seminar Book II...* 163.

meghatározatja önmagát és a mindennapi valósággal való kapcsolatát. Röviden, alapvető beállítódása, hogy más és más jelölőláncot sajátítson el, amely tulajdonságot kihasználva vetjük fel a művészi szubjektum és a befogadó szubjektum különbségét, valamint az újabb párbeszédés szituáció lehetőségét. Ebben az esetben olyan helyzet vázolható fel, amelyben a készülő festményre reflektáló művész jelölőláncai állnak szemben a festmény jelölőláncaival, amelynek összevetése tovább lendíti az alkotófolyamatot. Úgy gondol, hogy nem tévedünk azzal, ha feltételezzük, hogy a szürrealista alkotófolyamat mindenképpen fantáziával működik, amely létrehozza a fantáziaképet. A festő számára a látott kép, lacani fogalommal, szimptomaként értelmezhető, amely a tudattalan szabad asszociációját hozza működésbe, ahogyan az álom esetében. Az álomban a „valós” nem érhető el, kizárólag mint ébresztés, riasztás, tekintet érzékelhető, amely kirakad az álomból.<sup>336</sup> A festő azonban egyfelől jelentést próbál adni az álomban értelmetlennek tűnő metaforának, mintha analizálná önmagát, másfelől az elszalasztott, hiányzó „valós” után kutat, az értelmezéshez pedig aktivizálja a fantáziáját, s így képes átlépni az örömeelv határain. Mivel ezzel akadályozva van az értelmezésben, vagyis az új metaforák, jelentések kialakításában, egoja megváltoztatásával felfüggeszti a tudattalan gátló hatását, lehetőséget adva *jouissance* kiteljesedésére, amely megnyitja a „valós”, a Dolog felé vezető utat. A pszichózis pedig, mint már jól tudjuk, számára elkerülhető a *sinthome* műben való megtestesülésében. A kör pedig ismétlődik, folyton változtatva a *sinthome* jelölőláncát, egyfajta automatikus ismétlődésként.<sup>337</sup>

Elemzésünkéből egyfelől kiderült, hogy a két szürrealista alkotói módszer tulajdonképpen meglehetősen hasonlít egymásra, másfelől, hogy a lacani rendszer szerteágazóságának és fogalmi sokszínűségének — melynek csupán néhány, a témánkat érintő árnyalatát mutathattuk meg — következtében számos lehetőség merül fel a festő magányos dialógusának kialakulására.

---

<sup>336</sup> Vö. Lacan: *The Seminar Book XI...* 60.

<sup>337</sup> Lacan: *Écrits*. 6. „My research has led me to the realization that repetition automatism (Wiederholungszwang) has its basis in what I have called the insistence of the signifying chain.”

### 2.1.3 Julia Kristeva – marginalitás

A jelölőláncok mozgékonyágának elgondolását viszi tovább Lacan egyik tanítványa, Julia Kristeva az úgynevezett „marginális diskurzus” elméletében, amelynek segítségével a szubjektum és a jelentés keletkezésére kívánt rávilágítani a lacani vonalon maradva. Nem követjük végig Kristeva gondolatait, csupán a nyelvben megnyilvánuló, de annak használatából a legtöbb esetben kiszoruló diskurzust érintő kristevai gondolatokat vázoljuk fel röviden.

A marginális diskurzus olyan, a látókörből kiszorult, már a nyelv használatát megelőzően létező beszéd, amely területnek Kristeva szerint Lacan nem szentel elegendő figyelmet. Vizsgálatunk szempontjából különösen érdekes, hogy habár Kristeva a husserli elgondolásokat is alkalmazta, mégis úgy gondolta, hogy az értelmezés tekintetében a fenomenológia nem képes rávilágítani azokra a jelentésekre, amelyek kívül esnek a normalitás határain, vagyis a létrehozott, újként megalkotott jelentésekre. Ahogyan írja, a transzcendentális ego a már mindig is meglévő jelentés garanciája, azonban a nem tudatos szférával nem tud és nem is akar foglalkozni, ahogyan a keletkezőben lévő jelentésekkel és a folyton változó szubjektummal sem, azaz „figyelmen kívül hagynak bizonyos jelölő gyakorlatokat, amelyek a társadalom és a szubjektivitás szélsőséges eseteit reprezentálják, a pszichotikus állapotokat és az azokhoz kapcsolódó diskurzust.”<sup>338</sup> Ennek áthidalására és megoldására a jelölő és a jelölt mellé bevezeti a jelölhető/jelzett fogalmát, amely mint új jelentések lehetőségeként határozható meg. Elgondolása szerint a szubjektumnak szimbolikus jelölőként való meghatározása a mindenkori nyelven történik, annak nyugodt folytonosságában, amelyen azonban szakadások jelenhetnek meg kijátszva a szimbolizáció (tudatos) szabályait. Ezek a törések, vagy ellenmondások az eredeti, ösztönös (tudattalan) vágynak a „nem-szokványos” megnyilvánulásai, ezért talán a jelölőláncon kívüli, azaz egy konkrét jelentés meghatározásához nem elegendő kárpitosgonbokat tartalmazó beszédmódoknak nevezhetjük ezeket. A perifériára, a tudatküszöb alá szorult beszédmódokban megsokszorozódnak az értelmezési lehetőségek, amelynek következtében nem beszélhetünk kész stuktúrákról, helyette alakulóban lévő struktúráról feltételezhető, amely egy olyan készülék, „ami

---

<sup>338</sup> Kristeva: *A beszélő...* 190.

megteremti és átalakítja az értelmet, mielőtt ez az értelem elkészülne és elterjedne.”<sup>339</sup> Kristeva a szubjektum újra-jelölődése helyett a nyelv állandó változékonyságával együtt járó állandó formálódását is kiemeli, illetve ellentmond Lacan tételének, miszerint a tudattalan nyelvhez hasonló szerkezettel rendelkeznek, és feltételezi, hogy a tudattalan inkább a nyelv részeként, annak különbözőségét biztosítja. Ugyanis a nyelvet nem lehet pusztán jelölők rendszerének tekinteni.

Ezek alapján Kristeva megállapítja, hogy a nyelv alapvetően kettős modalitással rendelkezik, amelyet „szimbolikusnak” és „szemiotikusnak” nevez. A szemiotikus különlegessége, hogy megelőzi a lacani beszélt nyelvet, ugyanis míg Lacan a tükörstádiumot a jelölő világába lépésének kezdeteként látja, addig ő már ebben a szakaszban, amelyből a jelölő kifejlődik, is feltételezi a szubjektivitás „mormogását”,<sup>340</sup> amelyet átvisz a „szimbolikusba.” Ezzel újrafogalmazza Lacan elméletét és az identifikáció folyamatát a három rend közötti pszichés játékoként írja le. Ahogyan említettük, Kristeva egyfelől szimbolikus, másfelől szemiotikai folyamatot különböztet meg a jelölő kettős jellegét hangsúlyozva. A szemiotikai jelzi a személyes vágyak primitív kifejeződéseit, az ösztönök területét, amely eleve valahol a „képzetes” és a „valós” között működik, a szimbolikus pedig a beszélt nyelvet öleli fel. Kristeva elmélete szerint a „természetes nyelv” mind a kettőt megengedi,<sup>341</sup> egészen pontosan az egyik a másik nélkül nem létezhet. A nyelv tehát egyfelől szemiotikus erőkből, másfelől szimbólumokból áll, ezáltal a lacani Másik, tehát a tudattalan szubjektuma sem lehet tiszta jelölő, hanem olyan, amelyben ez a kettősség egyszerre van jelen. Kristeva tehát a jelölők helyettesítésére épülő lacani rendszert (a Másik beszéde) úgy alakítja át, hogy lehetővé teszi a Másik szimbólumaiban a szemiotikus ösztönök vezette hajtóerők helyettesítését, illetve sűrítés általi megjelenését. Azaz a szubjektumnak a Másik, illetve a velejáró idegenség a részét képezi, nem csupán az elveszett jelölője. Anélkül, hogy alaposabban elemeznénk, megjegyezzük, hogy a lacani apai funkció, amelynek elfogadása a szimbolikus folyamatok alapját képezi, a kristevai gondolkodásban szintén átértékelődik. Ugyanis megszűnése vagy hiánya mögött Kristeva az anya-lánya kapcsolatot kiemelő alapvető anyai funkciót tételezi, amely a szemiotika területe: „A

---

<sup>339</sup> Uő: A szövegstruktúrálás problémája. Ford. Kovács Tímea. *Helikon*. 1996/ 1-2., 15.

<sup>340</sup> Kelly Oliver: Tracing the Signifier Behind the Scenes of Desire: Kristeva’s Challenge to Lacan’s Analysis. In Hughes J. Silverman (ed.): *Cultural Semiosis*. New York, Routledge, 1998, 84. „[...] Kristeva hears the murmurs of subjectivity before the mirror stage in a subterranean world out of which the signifier develops.”

<sup>341</sup> Julia Kristeva: *Revolution in Poetic Language*. Transl. Margaret Walter. New York, Columbia University Press, 1984, 95.

szemiotika a költészet zenei szintje lenne. A nyelv elsajátításának folyamatára visszatekintve a gyermek ezt tagolja gagyogásával, mielőtt megtanulná a szavakat.”<sup>342</sup> Tehát a „tudattalan úgy struktúrált mint anyai zene a nyelvben.”<sup>343</sup>

Kristeva szemiotikája tehát a pre-ödipális vagy tükör-stádiumot megelőző, ösztönök által vezérelt szakasszal áll kapcsolatban, amely emiatt nem a szavak denotatív jelentésében tükröződik, hanem az eltolódásokban, ritmusokban jelenik meg. Ezért a szemiotikai modalitást újraalkotó vagy átrendező módnak nevezhetjük, amelyben a rögzült jelentések helyét újak veszik át, míg a szimbolikus egy „kódolt nyelv” egyértelmű használatát jelenti. Kristeva a szemiotikus anyagát a Platóntól átvett *chora* készletének tekinti, amelyről a filozófus *Timaios* című írásában olvashatunk. Röviden, Platón hiányt talál a létezők két fajtája, a láthatatlan és állandó, valamint a folyton változó és keletkezésben lévő, azaz a felfogható és az érzékelhető dolgok között. Mondván, minden létezőnek valamely helyen kell lennie, ez a hely pedig a *chora*, amely tulajdonképpen a létezők fajtái mellett a lét harmadik fajtáját jelöli, amely a mindenség dajkájaként befogadja a formákat. A *chora* ideáiból áll maga a világ.<sup>344</sup> Kristeva értelmezésében a *chora* a kódolás, szavak előtti gyűjtőhelyként funkcionál, amelynek felbukkanásával, illetve használatával a szubjektum a legközelebb kerülhet a lacani „valóshoz”. Ebből is láthatjuk, hogy Kristeva sem zárja el a rendeket egymástól, azonban Lacannal szemben úgy véli, hogy a „valós” valójában jelen van a „szimbolikus” és a „képzetes” rendben is a maga nyelven kívüli idegenségében. A *chorával* minden beszédünk egyszerre mozog szemben és vele együtt, így a beszéd ugyanúgy függ tőle, mint amennyire elutasítja azt.<sup>345</sup> Vagyis a jelentés olyan módjaként értelmezhető, amelyben a nyelvi jel még nem artikulálódott a tárgy hiányaként, illetve a „szimbolikus” és a „valós” közötti távolságban. A szemiotikus *chora* az örök megújulás helyszíne a jelentésadás folyamatában, olyan hely, amelyben a szükségletek kielégítése felé hajtó erők (*drive*-ok) a szemiotikus alapjaként működnek.

A szimbolikus funkció tehát az informatív diskurzusra alkalmazható, a szemiotikai aspektus pedig legszembetűnőbb módon például a költészet esetében érhető tetten. Kristeva ennek megfelelően választja el egymástól a jelölődés gyakorlatához, azaz magához a közölhető diskurzushoz tartozó heterogén szemiotikust, amely nem egy

---

<sup>342</sup> Uő: *Adalék a gondolkodás téjéhez*. Ford. Romhányi-Török Gábor. Budapest, Napkút Kiadó, 2008, 34.

<sup>343</sup> K. Oliver: *Tracing the Signifier...* 86.

<sup>344</sup> Platón: *Timaios*. Ford. Kövendi Dénes. In *Platón összes művei*. 3. 307-411. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984.

<sup>345</sup> Kristeva: *Revolution in...* 26. „Our discourse — all discourse moves with and against the chora in the sense that it simultaneously depends upon and refuses it.”

jelölt tárgy vagy azonosítható jel, a jelentődés szimbolikus funkciójától, amely a jelentés feltételeit, a központi jelölőket adja. Ez azt jelenti, hogy míg bizonyos diskurzusokban az egyértelműség igénye kerül előtérbe, másokban, — és Kristeva ide sorolja a már említett poétikai nyelvet —, a heterogenitás jelent előnyt. Szemiotikusnak tartja mindazokat a beszédmódokat, amelyekben a szavak és a fogalmak jelentősen elszakadtak egymástól, mint például a pszichotikus szubjektum beszédében,<sup>346</sup> vagyis „egy bizonytalan, meghatározatlan artikulációra alkalmas *disztingvítás*, mivel nem utal még (a gyerekeknél), illetve nem utal már (a pszichotikus beszédben) a tétikus tudat számára egy jelölt tárgyra.”<sup>347</sup> Ezzel szemben a poétikus nyelv a jelentődés szimbolikus funkciójának köszönhetően kialakuló jelölődés gyakorlatában új, addig nem ismert területet hódít meg, ezzel bizonytalanságot visz a nyelvbe, de nem teszi közölhetetlenné, nem válik értelmetlenséggé. Mivel a „szimbolikus” folyamatainak azon feladata, amely a nyelvet meglőző nyelv elfojtására irányul, kisebb vagy nagyobb részben sikeresen teljesül, tehát korlátozásra kerül. Az örült beszéddel szemben, ahol minden korlátozás megszűnik, a poétikus nyelv átalakítja, áthelyezi a korlátokat, ezzel új „írói univezumot” hoz létre. Vagyis, habár a költői nyelv élesen elkülönül a mindennapi kommunikáció során használt nyelvtől, mégis felismerhető általa, azaz a rögzített elemek használatával, ha a költői nyelv befogadója nem közvetlenül a valóságtól várja a megértést, hanem eltekint a „szimbolikus” szabályaitól, és a költői nyelvet a maga használatában fogadja el. A versekben, írásokban megfogalmazott metaforák hangzása, ritmikussága arra ösztönzi az olvasót, hogy teljes figyelmét ezek hatásának vesse alá, és ne értelemadási folyamatokon keresztül akarja megérteni. A poétikus nyelv nyitottságot és kreativitást követelő folyamatként működik, amely a jelentés és a nem-jelentés között, vagyis kirstevai fogalmakkal, a szimbolikus és a szemiotikus között helyezkedik el, akár az álom és a fantázia. Ennek megfelelően a költői kifejezés magában foglalja a jelentés lehetőségét, még ha ez nem is tekinthető végleges, pontosabban rögzített jelentésnek, az irodalmi szöveg emiatt nem lehet kizárólag szemiotikus módozatú.<sup>348</sup> A megértésére természetesen a használt nyelv ismerete nélkül nem lenne lehetőség, ugyanakkor a szöveg szimbolikus elemeit egy elsődleges, intuitív megértésen keresztül foghatjuk csak fel, amely a tényleges

---

<sup>346</sup> Vö. Michael Payne: *Reading Theory: An Introduction to Lacan, Derrida, and Kristeva*. Oxford, Blackwell, 1993, 167-200.

<sup>347</sup> Julia Kristeva: Egyik identitásból a Másik(ba). Ford. Farkas Anikó. *Helikon*. 1995/ 1-2., 69.

<sup>348</sup> Vö. Gyimesi Tímea: Kristevai utazás művészetfilozófia, pszichoanalízis és irodalom között. *Thalassa*, 2007/ 2-3., 62-64.

értelmezési folyamat előszelének és alapjának tűnik az irodalmi, és tegyük hozzá, a képzőművészeti alkotások esetében is. Vagyis a tudattalan részt vállalása ugyanúgy elengedhetetlen része az értelmezési folyamatnak, mint a tudatos értelmezési kísérletek.

A szürrealista dialógus mint „marginális diskurzus”, amely az én és a Másik, vagyis a „képzetes” és a „szimbolikus rend” közötti érzékeny határon folyik, szintén ilyen lehetséges diskurzusként merül fel. Ennél a pontnál kapcsolódunk ismét Lacanhoz, egész pontosan Joyce pszichóizist kizáró művészi kreativitásához, amelyet Kristeva az említett két rend határán zajló alkotói folyamatnak tekintett. Azaz a tudattalan, a szimbolizációs folyamatok eredetében helyezte el Joyce művészetét.<sup>349</sup> Röviden összefoglalva, Kristeva szerint az irodalmi nyelv a szemiotikus túlsúlyával jellemezhető, vagyis a jelölődés gyakorlata nem képes teljes egészében lefedni a szemiotikus megnyilvánulásait. Midig marad egy rés közöttük, ami tulajdonképpen a poétikai funkció jelenléte, amely valami többletet fejez ki mind az író, mind a befogadó számára. Azaz az írás és az olvasás folyamatában is tapasztalható, hogy a mondanivaló tárgya folyamatosan kisiklik a kezeink közül, vagyis a jelentés egyértelmősége megszűnik az író által használt különböző „szemiotikus jelenségeknek” köszönhetően. Ezért az olvasó ingadozni kényszerül a jelentések között, azonban folyton elvesíti azt, pontosabban állandó nyitottságát kénytelen feltételezni, mivel a költői nyelv „heterogén természeténél fogva ellenáll a jelentésnek, mégpedig úgy, hogy kikezdi, kijátssza, »eltolja«, elmozdítja azt. De nem csupán a jelentést, hanem azt a szubjektumot is, aki így vagy úgy részesül ebből a heterogénből.”<sup>350</sup> Az irodalmi nyelv minden esetben ennek a többletnek a kifejezése felé törekszik, vagyis a vágy tárgyát igyekszik megragadni, amelynek következtében a jelölt elcsúszik a jelölés elől, ahogyan Lacannál is láthattuk. Kristeva hasonlóan közelít az irodalmi nyelv sajátosságához, mint Lacan, nála is megtalálhatjuk a patológus jelenségek eltolódásának, „megíródásának” gondolatát, amelyet az általa bevezetett és a felettes én gyötrőn-élvezett vágyát kifejező „*abjekt*” fogalmán keresztül érthetünk meg. Az *abjekt*, amely tehát nem keverendő össze a lacani *objet petit a*-va, „a lehetséges, tolerálható, az elgondolható területén kívül van”,<sup>351</sup> a vágy tiltott tárgya (elsődlegesen az anya teste). Az „*abjekció*” pedig ennek a

---

<sup>349</sup> Vö. Julia Kristeva: Joyce 'The Gracehoper' Transl. Louise Burchill. In Bernard Benstock (ed.): *James Joyce. The Augmented Ninth*. Syracuse, Syracuse University Press, 1988, 168.

<sup>350</sup> Gyimesi: *Kristevai utazás...* 54.

<sup>351</sup> Julia Kristeva: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Transl.. Leon S. Roudiez. New York, Columbia University Press, 1982, 4.



vágnak, nem pedig a *tárgy* elérésének a megnyilvánulása, amely Kristeva szerint az irodalmi nyelv egyik mozgatórugója. A Kristeva által kiemelt írók, így például Mallarmé, Lautréamont és természetesen Joyce is, tehát olyan nyelven szólalnak meg, amely megrendíti a „szimbolikus rendet” az azt megelőző szimbolizációs folyamat közvetítőjeként. Az *abjekció* tulajdonképpen az én és a Másik kapcsolatának egy olyan reprezentációja, amelyben a kettő közötti határ még nem alakult ki, így egyfajta áthallást enged az én és a Másik között. A „szimbolikus rendbe” lépéssel együtt kialakult én számára a mindennapi élet szimbolizációs folyamatai válnak érvényessé, amelyek minden zavaró tényezőt, amely az örömeivel túlra vinne, kiutasít az én életéből. Ezáltal, olvashattuk Lacannál, a „szimbolikus rend” szubjektumának léte a „szimbolikus rend” paternális funkció által meghatározott jelölőkből áll, azonban Kristeva *abjektje* egy olyan többlet, amely az apai törvény ellenében mint maternális erő bukkan fel a „szimbolikusban” annak részeként, egyfajta „*jouissance*”, lacani szótár szerint. Az abjekt tehát, így tulajdonképpen a szemiotikus jelenségek is, az abjekció, vagyis a „szimbolikusba” lépés folyamán leváló zavaró tényezők. Az *abjekt* nem más, mint a szubjektum és az objektum egymástól való elkülönülését megelőző, vagyis a „szimbolikusba” lépés előtti helyen álló „elsődleges elfojtás” jelzése, a „valós” betörése.<sup>352</sup> Kristevai kontextusban az ősz-abjekt nem más, mint az anya teste, amely az anya meggyilkolásában, majd az anya Apával való helyettesítésében megy végbe, amely mozzanat azonban elkerülhetetlen a szimbolizációs képesség, és így a szubjektum kialakulásához.<sup>353</sup> Továbbá az elvesztés miatt érzett hiány kitöltésére irányuló művészi kreativitás alapjait is ebben kereshetjük, amely a Kristeva által is inkább vizsgált költészetben az „affektusok verbalizálásának” következtében „újraosztják” a nyelv rendjét és egy új stílusnak adva helyet.<sup>354</sup> Minden esetben idegenként jelenik meg a nyelvben rendszerén belül, tehát mindig valamilyen bizonytalanságok keltő zavarral jár együtt, amely megrendíti a világban érzett biztonságot,<sup>355</sup> rendezettséget, ezzel akadályozva a szimbolizációs folyamatok *normális* működését. A pszichotikus állapotban lévő szubjektumban nem csupán észrevett zavar, hanem a nyelv rendszerének teljes összeomlása történik meg, ahol „az én és a nem-én”

---

<sup>352</sup> Uo. 12. magyar nyelven: Uő: Bevezetés a Megalázottsághoz. Ford. Kiss Ágnes. *Café Babel* 1996/20. 169–184.

<sup>353</sup> Itt szintén hivatkozunk Kőváry Zoltán említett könyvére, amelyben Julia Kristeva *A melankolikus képzelet* című írására támaszkodva mutat rá a kreativitás és a hiány, a veszteség kapcsolatára.

<sup>354</sup> Julia Kristeva: *A melankolikus képzelet*. Ford. Dobossy Anna. *Thalassa*. 18/2-3. (2007), 42.

<sup>355</sup> Abjekt lehet szinte bármi, ami a mindennapi életben megrendíti az identitást vagy a nyugalmat, bármi, ami idegnséget, elutasítást kelt a szubjektumban. Például abjekt a torz test, gusztustalan betegségek látvány, mivel ezek a halál jelei.

egygyé válik. Ezzel szemben, normál állapotban az *abjekció* nem tünetként kezelendő, hanem a lehetetlen és a lehetséges, a tolerálható és az elviselehetetlen kettőségének érzésében, amely egyszerre szerez örömet és jár fájdalommal.<sup>356</sup> Kristeva az *abjekció* fogalmával tehát nem csupán a pszichotikus tünetek jelzi, hanem az irodalmi művek befogadási élményét is kifejezi, azonban míg a pszichózisban az *abjekttal* való szemtől-szembeni találkozás felé löki az ént, a befogadó ezt elkerüli a szöveg közvetítésének köszönhetően. A szöveg tulajdonképpen az *abjekció* eltolódásának azon megnyilvánulása (jelölő), amely a patológikus tünet helyébe lép. Jellemzője, hogy folyamatosan ellenáll a szimbolikusnak, így a jelentés „összeomlik” benne, bionyaltanná válik a poétikus nyelv heterogenitása következtében, ezért a szöveg nem is tekinthető szimbolikus tárgynak, mivel az énnel szemben áll, ellenáll az együttműködésnek. Azaz a művészet nyelve nem felel meg a „szimbolikusban” működő jelentésadási folyamat egyensúlyának, mivel a szemiotikus hangsúlyozódik benne, amely, mint tudjuk, a nyelv eleveenségét és örök változékonyságát biztosítja. Egyben ez az oka a jelentés és az önmagát pozícionálni próbáló szubjektum eltolódásának is. Természetesen Kristeva nem azt állítja, hogy minden egyes irodalmi mű ugyanolyan módon íródott és hasonló hatásokkal rendelkezik, a szöveggel való kapcsolat mind az író, mind a befogadó részéről az *abjekcióra* való hajlamtól függ.<sup>357</sup> Az *abjekció* ugyanis a „valós” élménye, olyan érzés, amely a „valóssal” való érintkezésből fakad, amely Kristevánál a szubjektum azon a felismeréséből fakad, hogy létének alapját egy alapvető hiány, veszteség adja; ez az én *abjekciója*.<sup>358</sup> Az irodalmi alkotás pedig ennek a hiánynak a jelölője. Ebből pedig következik, hogy az írón kívül, az olvasó részéről is szükségesnek tűnik az a képesség, hogy a szubjektum visszalépjen az én és nem-én megkülönböztetés, a pre-ödipális és ödipális szakasz, vagyis az őselfojtás (Lacan szerint kivetés) határára, amely alapjában véve patológikus tünet lenne. Kristeva azonban az *abjekt* és *abjekció* fogalmával áthidalta a pszichózis és a művészetben megfigyelhető pszichotikus tüneteknek megfelelő metaforaalkotás problémáját.

Láthattuk, hogy az irodalmi nyelvben a szemiotikus teljes érvényesülését mindig meggátolja a jelölődés szimbolikus funkciója, az esztétikai befogadás így nem vált ki patológikus tüneteket, csupán nyitottá teszi a szubjektumot az *abjekt* számára. Az irodalmi szövegben megjelenő szemiotikus jelenségek *abjekciót* váltanak ki, amelynek

---

<sup>356</sup> Vö. Pálmai Krisztián: A kristevai szemiotikus jelenségek és az *abjekció* fogalmának meghatározása. *Szabadpart*. 2013/24. [http://www.kodolanyi.hu/szabadpart/24/24\\_komm\\_palmai.htm#\\_ftn14](http://www.kodolanyi.hu/szabadpart/24/24_komm_palmai.htm#_ftn14)

<sup>357</sup> Uo.

<sup>358</sup> Vö. Kristev: *Powers of...* 5.

hatására az olvasó kellemetlennek, idegennek és félelmetesnek érzi a jelenlétüket. Kristeva elsősorban az avantgárd és teyüik hozzá, a szürrealisták íársaira koncentrált, mivel írásaikban látta tükröződni az *abjekt* megtisztítására alkalmas művészet erejét. Különösen az a megközelítés érdekes számunkra, amely a szemiotikust olyan erőként tételezi, amely forradalmi átalakulást eredményez. Kristeva némely avantgárd író művészi módszerében vélte felfedezni a nyelv olyan újszerű alkalmazását, amelyben a művészek a szemiotikust új nyelvi formák megalkotására használják fel úgy, hogy a jelölőstruktúrák megváltoztatásával megkérdőjelezi, hiányosként tünteti fel a „szimbolikusban” megszokott jelentést. Ennek következtében megakadnak a normális szimbolizációs folyamatok, ugyanakkor a jelölők kibővülnek az új nyelvi formákkal, majd visszatérhetnek a „szimbolikusba”. Egyes írók tehát a nyelv használatának két módját, vagyis a szimbolikust és a szemiotikust, — amely nélkülözhetetlen a jelentés keresésének folyamata szempontjából — egyedi tehetséggel alkalmazzák. Habár e két funkció egymástól elkülönülve létezik, mégis alapvető szerepet kapnak mint ugyanannak a célnak két, ellenkező irányból érkező lehetséges megoldásai. Nyilvánvaló, hogy amennyiben a szemiotikus korlátlan hatalmat kap, az pszichózishoz vezet, ezért gondolja Kristeva úgy, hogy ez a két „módszer” egyszerre, egymást meghatározva vannak jelen a poétikai nyelven belül is. Valójában ez az egymásra utaltság vezet ahhoz, hogy az *abjekció* eltolódik és a szimbolikus gyakorlatnak köszönhetően önmaga által, magában a műben éri el saját jelentését. Ezzel el is érkeztünk a szürrealista művek problémájához.

Probléma, amennyiben a fenti megfontolásokat próbáljuk érvényesíteni a szürrealista festők alkotói tevékenységére is. Ugyanis a szürrealist alapmódszernek tekintett automatikus írásban éppen a szemiotika kizárólagosságáról van szó, de a művészek megnyilvánulásai alapján legalábbis joggal feltételezhetjük ezt a kizárólagosságot. Ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy még Breton sem fogalmazott egyértelműen az automatizmussal kapcsolatban, hiszen egyfajta módszeres, szisztematikus alkalmazását hirdette, amely során az „írás folyamatának felgyorsítása vagy visszafogása lehetővé tette az automatizmus szabályozását, amelynek révén a spontán rögzítés az átdolgozással szembesült”<sup>359</sup> Ez a leírás szintén párbeszédessé szituációnak tűnik. Kristeva tehát, mivel, — és már látjuk, hogy helyesen —, kizártnak tartotta a szimbolikus és a szemiotikus önálló működését, elutasítja a szürrealista

---

<sup>359</sup> Werner Spies: *A dadizmustól...* 26.

automatizmust, amelyet mint a „*tétikus*” tagadásának fantáziálását tételezi. A *tétikus* tulajdonképpen a husserli „tudatunk mindig valaminek a tudata” tézisének megjelenését jelzi. A *tétikus* az a pont, ahol a jelölőfolyamat megtörik, így a jelentés, illetve a szubjektum pozíciója is tételeződik, azonban a költői nyelv feloldja a szubjektum és a tárgy tételezését, helyette pedig a szemiotikus és a szimbolikus köztes területén működő folyamatban lép működésbe.<sup>360</sup> A *tétikus* tehát olyan jelentést létrehozó mozzanat, amely az automatizmus alkalmazásával elvileg megtagadásra kerül, s ezzel a szó és a dolog közötti rés is megszűnik, vagyis a jelentésadás folyamata elmarad, a jelölő kapaszkodó nélkül marad, amely a pszichózis jellemzője.<sup>361</sup> Ezzel szemben mégis úgy tűnik, hogy a szürrealista irodalmi alkotások is rendelkeznek a biztos alappal, mivel a művészek nem mondanak le „a költészet és a valóság közötti borotvaélen” táncolásról.<sup>362</sup> „A szürrealista írásokban a nyelv és az identitás [...] jelei anélkül válnak zavarodottá, hogy teljes elidegenedésen mennének át, mint ahogy Joyce portmanteau szavaiban.”<sup>363</sup> – írja Kristeva. Azaz, az apai törvényen túllépve, a jelek általa biztosított azonosítása is megszűnik, a költő a maternálissal kerül szembe.<sup>364</sup> Kristeva szerint a szürrealisták számára, akik közül különösen Aragont és műveit említi meg, a külvilág továbbra is létező volt, csakhogy képes volt egyfajta jelölő valósággá változtatni úgy, hogy új jelentésekkel ruházta fel „a nyelv változékonysága” által, amelyek erre a valóságra hivatkoztak és utaltak vissza.<sup>365</sup> A szürrealista író egyszerre van kitéve a külvilág vonzásának és a nyelv álmok és csodák mögött húzódó jelölő lehetőségeinek, amelyekkel újraértelmezi a valóságot olyan módon, hogy a gondolatot írássá alakíthatja, és ezáltal rehabilitálja a lacani értelemben vett metaforát. Kristeva tehát az avantgárd írók mellett a szürrealista szövegeket is a *lehetetlennel*, a „valóssal”, azaz az író saját létével való szembenézésének hatásaiból megszülető, annak élményét tükröző írásoknak tekintette, amely során az írók tulajdonképpen az *abjekt* területét — s ezzel együtt a pre-ödipális és ödipális határát, s így a szubjektum egy új példáját, lehetőségét — felfedezve

---

<sup>360</sup> Vö. Gyimesi: *Kristevai utazás... 5.*

<sup>361</sup> Nicholas Chare: Manet's abject Surrealism In Rina Arya – Nicholas Chare (eds.): *Abject Visions.* Manchester, Manchester University Press, 2016, 67. „[...] gap between word and thing”

<sup>362</sup> Julia Kristeva: *The Sense and Non-Sense of Revolt: The Powers and Limits of Psychoanalysis.* Transl. Jeanine Herman. New York, Columbia University Press, 2000, 125.

<sup>363</sup> Uo. 125.

<sup>364</sup> A szürrealisták nőkre irányuló vágya tette lehetővé ezt a kapcsolatot. A nőnek mint „a kreatív sugallat forrásának”, illetve a természet rejtett működéséről való tudás birtokosának emiatt nagy hatalmat tulajdonítottak, amit darabokra kell szedni és uralni kell. Kristevai fogalommal, a festők számára a nők iránti vágy és szerelem abjektává vált.

<sup>365</sup> Kristeva a szürrealisták kapcsán természetesen a nőekkel való kapcsolatról is említést tesz a lehetetlennel való találkozás vonatkozásában, vélmémenye szerint a költő saját alter egóiként alkotta meg a szereplőit, a történetet pedig narrálja, így távol tartotta magát a pszichóztól.

alkottak. Azt gondolta, hogy ezekben a művekben a már említett tudattalan szemiotikus *chora* mutatja meg magát olyan elemekben, amelyekkel megszegik a szemantika és a jelek hagyományos összekapcsolásának szabályait.<sup>366</sup> Egyfajta, a „szimbolikusnak” a szemiotikus miatt bekövetkező szakadásában zajló és valamilyen módon kontrollált, metaforákon alapuló kísérletek ezek, amelynek köszönhetően a másképp pszichózisra ítélt író elkerülheti az örületet. Véleménye szerint, az ilyen módszerrel megalkotott szövegekben mutatkozik meg a jelentésadás folyamatának végtelen lehetőségeit felkínáló erő, amely az elsődleges hatóerőknek, azaz az elnyomott szemiotikus felszabadításának köszönhető. Ez az úgynevezett „*genotext*”, azaz a jelölődés szemiotikus modalitása, azaz a rímekben, ritmusban, alliterációkban, fantáziaműködésben kifejeződő ösztönezők, vagyis az alkotófolyamat végtelen lehetőségeit biztosító mozgatórugó. Ezzel szemben a „*phenotext*” a jelentés-sturktúrával bíró kijelentés, amelynek rendjét azonban felboríthatják a szürrealista művészi tevékenységben is erőfölényben lévő szemiotikus energiák.<sup>367</sup> A művész *abjektje*, önnön léte alap-ürességének kutatása, amelynek képtelen ellenállni, folytonos alkotásra, Kristeva szavaival, „a feledés földjének” állandó feldzésére készíti, amely számára nem más, mint csillapíthatatlan *jouissance*.

Láthatjuk tehát, hogy a befejezhetetlenség mozzanata nem csupán a jelentés, hanem a szubjektum identitásának kialakulásában is megfigyelhető, amelyet Kristeva „a potétikus nyelv próbára tett és folyamatban lévő szubjektuma”<sup>368</sup> megnevezéssel is jelez. Habár a Lacan által kiemelten fontosnak tartott Joyce művészetéről Kristeva keveset írt, de egyik ilyen szövegében, a már említett *Joyce 'the Gracehoper'* című írásában olvashatunk az író különlegességének, a jelentést-nem-adó technikájának, avagy a szimbolizálhatatlanságot kiejező képességének elemzését. A szimbolizálhatatlanság, amely Lacannál a jelentés hiányát jelenti, Kristevánál egy teljesebb jelentés lehetőségét jelzi, ezért lényegesebb elemnek tartja a szimbolizálhatónál, ami összezseng a szürrealisták elméletével is. Tudjuk, hogy hitük szerint a festményeken a valóság láthatatlan adódásait, a meg nem jeleníthetőt kell megmutathatóvá tenni, olyan közölhető formában, amely más, addig nem ismert jelentés igényét jelenti be. Az, ami a nem szimbolizálhatón keresztül kifejeződik, maga

---

<sup>366</sup> Kristeva: *The Sense...* 125. „[...] in surrealist writing the signs of language – of identity [...] – come unhinged, without undergoing total alienation as in Joyce’s portmanteau words [...]”

<sup>367</sup> Vö. Uő: *The Revolution of Poetic Language*. Transl. Margaret Walter. New York, Columbia University Press, 1984, 86-89.

<sup>368</sup> Uő: *Egyik identitásból...* 73.

a hiány, az idegenség, amely a szubjektum létének tulajdonképpeni alapja és ezért az analitikus értelmezési folyamatnak is éppen ennek a jelölőkön belüli nem-reprezentálhatónak a megfigyelésére, meghallására kell irányulnia. Visszatérve Joyce-ra, Kristeva úgy véli, hogy az író a jelölődés gyakorlatának szemiológiáját használva képes volt arra, hogy megújítsa és átalakítsa a jelentés státuszát,<sup>369</sup> anélkül, hogy az írói szubjektum egyszerűen csak megsemmisülne. Joyce sajátossága, hogy nem elszenvedte az írási folyamat szimptomáit, hanem mintegy kiüresítette saját szimptomáját és a mindennapi élethez tartozó alapvető logikaként jelentette be. Olvasójának pedig ezzel egy radikálisan megváltoztatott jelölőrendszer élményét biztosította, mivel az *abjekt* nála nem a választott témában, hanem a kifejezési módban, az Igében, a szereplők zaklatott beszédmódjában található.<sup>370</sup> Kristeva ezen elméletével tulajdonképpen párhuzamot von a Másik mint alter ego és az író között, aki mint jelölő a Másik helyén állhat, azonban, írja, „nem állítja, hogy úgy határozza meg magát, *mintha* a Másik lenne.”<sup>371</sup> Ellenkezőleg, az identifikációban az én a Másikra helyeződik, amivel a három renden keresztül létező Eggyé (én, Másik mint alter ego), a verbális és a pre-verbális szintet is megjáróvá alakul, vagyis az én metaforikusan, és tegyük hozzá átmeneti erővel felruházottan, jelentést kap önmaga által. Tehát az írás aktusával az ösztönök megjelenései, illetve a verbális reprezentációk egyaránt a Másik helyére tevődnek át. Ebben a helyzetben, vagyis az azonosulásban figyelhető meg a szubjektumnak az a törekvése, hogy Eggyé váljon a Másikkal. Ennek következtében az írónak egy olyan idegen valóságot, létet kell magába fogadnia, amely egyszerre „szimbolikus” és „valós”, írja Kristeva. Ezzel egyértelművé válik, hogy a művészi munkában az ödipális szintről egy azt megelőző szintre helyeződik a hangsúly.

Kristeva tehát elhatárolódott az automatikus írás módszerétől, ahogyan az általunk vizsgált festők is tették, így feltételezzük, hogy elméletei alkalmasak lehetnek festőink alkotófolyamatának vonatkozásában is, vagyis, hogy festményeiket az *abjekt* megtisztítása, illetve a pszichózis leküzdésére alkalmas eszköznek tekinthetjük. A szürrealista festők szintén „ritmikusan” megjelenő újszerű, sokszor torz szimbólumokkal provokálják a látható világot és a befogadó szubjektumot, ugyanakkor önmagukat is újrapozicionálják. Fantáziájukkal széttörik a „szimbolikus” szabályait és megjelenítik a reprezentálhatatlant, kapcsolatot termetve ezzel a tudattalan, a nyelv-

---

<sup>369</sup> Vö. Julia Kristeva: *The System and the Speaking Subject*. In Toril Moi (ed.): *The Kristeva Reader*. Oxford, Basil Blackwell, 1986, 32.

<sup>370</sup> Uő: *Bevezetés a...* 180-181.

<sup>371</sup> Uő: *Joyce 'The Gracehoper'...* 172.

előtti, kristevai nézet szerint, az anyával. A szürrealista szimbólumainak háttérében tehát a lacani és kristevai nyelv szerint a „valós”, illetve a Másik megnyilvánulása áll, amely egy marginális diskurzus keretében mint pszichózist kiváltó *abjekció* „megfestődik”. A mű maga tehát kommunikálható nyelvhasználatnak tekinthető, ahogyan a mű alkotófolyamaton belüli értelmezési folyamatában is a jelölődés szimbolikus funkciója mint sajátos módszer érvényesülhet, nyilvánvalóan a szemiotikus túlsúlyával kísérve. Láttuk, hogy Kristeva a befogadótól is *abjekcióra* való hajlamot vár el és mivel feltételezzük, hogy a művészi beállítódást felválthatja a normál állapot az alkotófolyamat során mint egyfajta alter ego vagy narrátor, aki reagál saját műve, így önmaga változásaira, ez számunkra további, a valóság és az erre történő referálás kettőssége mellett, megerősítésként szolgálhat a szubjektum változékonyságának feltevésében. Vagyis, hogy az alkotófolyamatot a szemiotikus betörésével új önismeretre szert tevő tevékenységnek is tekintjük. Ezek alapján megfogalmazhatónak tűnik, hogy a szürrealista alkotói munkában a festő párbeszéde saját *abjekciójára* való reflektálásnak tekinthető, amely során a külvilág szimbólumait metaforákkal töri meg az ábrázolásban. A kezdő, eredeti elutasítás pedig maga a külvilág és a valóság metafizikai, a tudattalan álomszerű részei közötti különbségből fakad, ezzel együtt az állandóan érzett én-hiány pótlására tett kísérlet, amely során a művész e világ két aspektusát igyekszik egymáshoz illeszteni, hogy a közöttük lévő rések kitöltöttek legyenek. A szürrealista művész a készülő festményben látható, az *abjekt* megjelenését reprezentáló részletre reflektál, így folyton kénytelen a traumáival szembesülni. Ugyanakkor mint a világban rejtve lévő többlet felfedezését tapasztalja meg általa, így újra keresni kezdi az elveszett tudattalan és „valós” tartalmait, amely kutatás alapja tulajdonképpen a *jouissance*. Az *abjekció* nem védi meg teljes mértékben a szubjektumot, megállítja ugyan a közvetlen veszélyt, de csak, hogy a vágy még nagyobb veszélyének, annak hajszolásának tegye ki, azonban a művészet megelőzi a szimptóma kialakulását, illetve magába fordítja azt. A párbeszéd abból adódóan feltételezhető, hogy a szürrealista festő egyszerre érzékeli, mintegy egymásra vetíti művészi világát, a „szimbolikus óceán” végtelenségét és az instabil, banális külvilágot, ezzel a módszerrel valami újat teremtve. Azonban kizárólag a „szimbolikus” készletén keresztül ábrázolhatja e kettőt, folytonosan oszcillálva a két terület, szubjektív és objektív, szemiotikus és szimbolikus között. Az alkotófolyamat során tehát egyfelől a szemiotikus pre-tétikus jelzéseivel, illetve magával a *chorával* való találkozás lehetőségével számolhatunk, másfelől pedig a szimbolikus funkció működésével.

Feltvésünk szerint tehát a szürrealista festő a három rend újracsomóztatásával alkotja meg a művét.

A pszichológiai megközelítésben is érintett észlelés, a valóság és a művészi észlelés összevetésében merült fel, amelynek további elemzéséhez a vizsgálatunkat érintő fenomenológiai nézetek felvázolására van szükségünk.

## 2.2 Fenomenológiai szint

Tézis: A szürrealista festő észlelése sajátosnak tekinthető, amely egyfelől a természetes, és a transzcendentális beállítódás változtatásából, másfelől a fantázia és emlékezet kettősségében álló képtudatból ered. E körülményekből eredően a művész énjének kettősége feltételezhető, amely egyfajta párbeszéd vagy belső monológ formájában működik az alkotófolyamat során.

Felvetéseink felvázolásához a fenomenológia oldaláról három kérdést kell megvizsgálnunk:

- természetes, esztétika és transzcendentális beállítódást,
- fantázia-észlelés és emlékezet, illetve
- a párbeszéd és a belső monológ kapcsolatát.

Ahogy már leírtuk, a szürrealista festészet egyik alapsajátossága a *normálistól* vagy megszokottól eltérő észlelési és kifejezési mód alkalmazása. Ennek köszönhetően válik lehetővé a művészek számára a valóság átértelmezése, meglepő kapcsolatok kialakítása, illetve ezek lehetőségének megmutatása, továbbá a szimbolikus képekben rejlő új jelentések létrehozása. A festői alkotófolyamat közben felszínre törnek azok a valóságtól távol álló ábrázolások, amelyek a jelentéseken túlra mutatva, rejtett jelentések felkutatására provokálják a művészt. Másfelől azonban, a művész önmagára történő reflexióval új és számára is idegen szemszögből figyelheti meg magát, amelynek következtében addig nem tudatosult élmények kerülhetnek felszínre az alkotói munka folyamán. Vagyis a szürrealista festő alkotómunkáját mindkét tekintetben az anomália, illetve abnormalitás jellemzi. Azonban szinte bármelyik szürrealista képet tekintve egyértelműen megállapítható, hogy a művészi percepcióban



fellépő anomáliák nem csupán nem jelentenek akadályt az alkotófolyamat számára, hanem ábrázolásuk a művészi munka elengedhetetlen alapját képezik. Egyfelől nem zárhatjuk ki azt a lehetőséget, hogy a festő semmit sem tesz az abnormális helyzet felismerését követően, azonban azt sem jelenthetjük ki teljes bizonyossággal, hogy a normalitás, vagyis a közölhetőség érdekében bizonyos mértékben korrigál az észlelten. Láthatjuk, hogy ez a megközelítés a fentiekben bemutatott pszichoanalitikus nézetekkel áll párhuzamban, és ahogyan ott, ezúttal is az általunk feltett belső párbeszéd közreműködését tételezzük az alkotófolyamat során. Tehát fenomenológiai szempontból szintén egyfelől a valóság, másfelől a festő által észlelt művészi világ elemzésére kell vállalkoznunk, amely reményeink szerint a dialógus alanyainak és tárgyának megnevezéséhez vezethet minket.

A szürrealista festői alkotófolyamat fenomenológiai szempontból történő elemzését Edmund Husserl és Maurice Merleau-Ponty gondolatai által vezetve végezzük el. Utunk során a husserli fenomenológiai redukciót, a fantázia és az emlékezet működését vizsgáljuk meg a már ismert jelentések között és mögött keresendő új jelentések kialakulásának, illetve képi és verbális kifejezésének lehetősége után kutatva. Nem kétséges, hogy a szürrealista festő művészi észlelése, valamint az attól elválaszthatatlanul működő fantáziája ígéretes kiindulópontnak ígérkezik a párbeszéd feltételezéséhez. Mivel tézisünk alapján a belső monológ egyfelől a valóság és a művészi észlelés által megjelenő képek összevetésén, másfelől a festő tudattalanba süllyedt, elfojtott emlékei, benyomásai, illetve a tudatküszöböt el nem érő észleletei felbukkanásának tapasztalatán alapul. Az általunk vizsgálat szürrealista festők a világ rejtett részeire koncentrálnak szemlélve a valóságot, amelynek eredményeként szabaddá válik az út a valóságra reagáló és nézetük szerint a tudattalanból eredő képek folyama előtt. Feltevésünk szerint a belső monológban a felbukkanó fantáziaképek, látomások és emlékek szemlélése és az értelmezésükre tett kísérletet sajátos, párbeszédre épülő belső monológnak tekinthető, amelynek lehetőségét a művész kontempláló, majd interpretáló befogadói aktusa adja.

Az általunk végzett fenomenológiai vizsgálat tehát a szürrealista festő észlelésének, illetve fantázia működésének felvázolására épül, amely során kifejezetten azokra a területekre koncentrálnak, ahol a diskurzus lehetősége kibontakozhat.

### 2.2.1 Edmund Husserl – emlékezet és fantázia

A fantázia filozófiai problémaként való megjelenését a fantáziavilágot a mindennapi élettel párhuzamosan működő életként megnevező feltevés tette lehetővé, amely feltevés a kortárs fenomenológiában is követőkre talált, például Marc Richir vagy Dieter Lohmar filozófiájában. Azonban, szemben Freud vagy Husserl nézeteivel, az említett gondolkodók írásaiban a fantázia működésének a mindennapi észlelésben való alapvető és kitüntetett szerepe hangsúlyozódik.<sup>372</sup> A fantázia meghatározó jelentőségére ugyanakkor már Husserl is rámutatott, amely megállapításokat a vizsgálatunkban is elemzés alá vesszük.

Feltevésünk szerint, amely egyben a párbeszéd kialakulásának egyik alapját is képezi, a szürrealista alkotófolyamaton belül kétféle észleléssel és fantáziával találkozhatunk. Egyfelől a művészi én szabadságával együtt járó csapongó fantáziát, másfelől a tudatos, konvencionális észlelést nem kizáró, csupán mellőző éber álmod feltételezhetjük az alkotói tevékenység során. Ennek megfelelően a művész szempontjából egyrészt egy pozicionális, másrészt egy nem-pozicionális attitűddel kell számolnunk. A fantáziaműködés, illetve a nézőpont e két módjának megfelelő leírások után kutatunk a husserli rendszerben, amely során sokszor lezáratlanul hagyott vagy éppen újabb csapások felsejlesztésével találkozhatunk. Több irányból közeledünk a belső párbeszéd lehetőségének alátámasztásához, így az említett fantázia mellett, az alábbiakban többek között az abnormalitásra, a retroaktivitás fenoménjére, az emlékezetre, illetve a belső monológra vonatkozó nézetek elemzésére fókuszálunk.

Husserl fantáziára és művészetre vonatkozó írásai döntően a *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung (Fantázia, képtudat és emlékezet)* című kötetben található, amelyekben egyúttal a tudattalan megjelenési módjainak leírásáról is olvashatunk. Nem célunk Husserl tudattalant érintő nézeteinek alapjainak bemutatása, annyit azonban érdemes megjegyeznünk, hogy Husserl és Freud egyaránt a tudattalan tudat gondolatát elutasító Franz Brentano tanítványai voltak.<sup>373</sup> További közös pontot jelent, hogy nem elégedtek meg mesterük tudattalanról mint belsőleg észrevétlen tudatról való elképzelésével, így más-más úton haladva ugyan, de mindketten tovább kutakodtak a tudattalan pontosítása érdekében. A probléma alapjait illetően is közös álláspontot képviseltek, amelynek alapját a tudattalan tudatra gyakorolt nyilvánvaló

<sup>372</sup> Vö. Marc Richir: *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations*. Grenoble, Millon, 2000.

<sup>373</sup> Vö. Franz Brentano: *Psychologie vom Empirische Standpunkt*. Hamburg, Felix Meiner, 1973., valamint Ullmann: *A tudattalan...*9-10.

hatásai, illetve az eredetüket nem leplező tudattalan képzeteknek a tudatban való megjelenése képezte. A tudattalan eltérő felfogásának megfelelően vizsgálódásaik iránya is különböző volt, míg Freud az értelem elfojtására törekedett, Husserl új értelmek felbukkanásának lehetőségét kutatta, mutat rá Tengelyi. Közelebbről, azok a tudattalan területéhez tartozó, de éppen most nem jelen lévő értelmek keltették fel az érdeklődését, amelyek tehát „az én elől az adott pillanatban ugyan »el van zárva«, de azért az énnek elvileg »továbbra is rendelkezésére állk.«”<sup>374</sup> Azonban ezeknek az észleleteknek a tudatba törése, vagyis a tudattalan képzetek, a tudattalan folyamatok hatásai nem simulhatnak bele az észlelésbe anélkül, hogy ráncot ne vetnének. Más szóval, mindenképpen nyomot hagynak a tudatban, amellyel valamilyen változást idéznek elő. Alapvetően tehát azt mondhatjuk, hogy a tudattalan biztosítja azt az alapkészletet, amelyből bizonyos elemek tudatosulnak, mások pedig nem, vagyis a tudattalan maga a tapasztalható világ „láthatatlan erezetét képező szerkezete”, „a passzív szintézisek mélyrétegét képező preaffektív egységképződés”,<sup>375</sup> szedimentálódott ismeretek tára. Ahogyan arra Ullmann is rámutatott, habár Husserl eltökélten kerülte a tudattalan kifejezést, ugyanakkor tisztában volt a tudattalanul zajló folyamatok létezésével.<sup>376</sup> Egyértelmű volt számára, hogy létezik egy folyton betörésre váró terület, amelynek tartalmaira azonban szintén vonatkoznak a fenomenológia szabályai, azaz nem kerülhetik el a redukció megvilágító erejét. Késői írásaiban egyre nagyobb figyelmet szentelt a tudattalan problémájának és „marginális problémaként” tekintett rá, sőt elismeri, hogy vannak olyan észleletek, ítéletek, amelyeket a tudattalan mint passzív háttér véglegesen magában tart, vagyis soha nem észrevett tartalmakat. Tehát Husserlnél a tudattalan fogalma alapvetően a passzivitás területéhez tartozik, amelynek tartalmait valamilyen affektus felébreszt, felszínre hoz a mélyből: „Egy távoli múlt eszembe jut hirtelen, a beugrás kiemelkedik az úgynevezett tudattalanból, amelyben a sajátos értelemben vett különálló tudatossága egy pusztasziget.”<sup>377</sup>

Mivel Freud gondolatait korábban már bemutattuk, így a vizsgálat további részében kizárólag Husserl tudattalan problémájára reflektálunk. Ahhoz, hogy ezt

---

<sup>374</sup> Tengelyi: *Tapasztalat és...* 80.

<sup>375</sup> Vö. Ullmann: *A láthatatlan...* 200. Habár Husserl egyre mélyebbre hatoló elemzéseiben, olyan szintekre jut el, amely közel áll a freudi „szemlélődő” tudattalan területéhez.

<sup>376</sup> Vö. Uő: *A tudattalan...* 16-17.

<sup>377</sup> Edmund Husserl: *Zur Analysen zur Passiven Synthesis*. Hrsg. Margot Fleischer. Den Haag, Matrinus Nijhoff, 1966, 385. „Eine entlegene Vergangenheit fällt mir plötzlich ein, der Einfall hebt sich heraus aus dem sogenannten Unbewußten, in dem das im spezifischen Sinn der Sonderabhebung Bewußte eine bloße Insel ist.”

megtehessük, követnünk kell Husserl a tudattalan értelmek felbukkanásának területeit érintő gondolatmenetét, amelyek egyrészt a párbeszéd lehetséges alanyait és tárgyait adó, a szürrealisták kedvelt közege, a fantázia világa, másrészt a nem-tudatos értelmeket felébresztő (kétféle) emlékezet felé vezetnek. Ismét hangsúlyozzuk, hogy a szürrealista festői tevékenység a valóság és a művészi fantáziavilág létrehozásának és észlelésének kettősében zajló folyamat. Ezért nem olyan meglepő, hogy a szürrealisták nézete valójában nem állt távol a husserli koncepciótól, hiszen Breton, a szürrealista irányzat megalapítója, meghatározó szószólója és művésze „hangsúlyozta, hogy a szürrealitás, amely őt foglalkoztatja, magában a realitásban már benne foglaltatik, ezért ő a szürrealista tevékenységet nem is annyira kitalálásnak és képzeleti aktusnak, mint inkább fellelésnek, kibontásnak és feltárásnak vélte.”<sup>378</sup> Breton szerint tehát az alkotófolyamat során felbukkanó szimbólumok megfejtése, a valóság homályába burkolózó és közties területei valójában a már *ismert* tapasztalatára épülő új értelmek és jelentések kialakulásának folyamatában tárul fel, amelyben a fantáziának vagy látomásnak természetesen alapvető szerepe van. A szürrealista festő a felfokozott fantáziájának köszönhető álmaiban, éber látomásaiban felbukkanó szimbólumokkal tulajdonképpen a valóság kibontására törekszik, azaz új értelem-összefüggéseket pillant meg, és hoz létre a valóságon belül. A szürrealista alkotófolyamatban felmerülő és újként ható, az addigi tapasztalatoknak ellentmondó emlékek és érzetek vizsgálatában a husserli „többletvélés” lehet az a pont, ahol Husserl és a szürrealista festészet találkozhat egymással. A „többletvélés” (*Mehrmeinung*) „az intencionális tudat azon sajátosságát jeleníti meg, hogy konkrét adottságokhoz képest mindig »többet« észlelünk. Ez a többlet azonban nem csupán térbeli, hanem értelmi-jelentéses többlet is.”<sup>379</sup> Láthatjuk, hogy Husserl számára a többletvélés a „konkrét adottságokhoz” egy nem meg jelenő, jelen nem lévő hozzágondolását jelenti. Tegyük fel azonban, hogy a szürrealista festő esetében ez a többlet a szimbólumaiban rejlő, a normalistól eltérő kapcsolatok, összefüggések valósággal való együttészlelésében nyilvánul meg, amely egyfajta belső diskurzus keretében nyer világosságot és más, új, a művészt is meglepő jelentéseket hozhatnak létre.

---

<sup>378</sup> Hofmann: *A modern művészet...* 318.

<sup>379</sup> Ullmann: *Az értelem...* 252., illetve Edmund Husserl: *Karteziánus elmélkedések*. Ford. Mezei Balázs. Budapest, Atlantisz Kiadó, 2000, 59.

A bevezető után tegyük fel az első kérdésünket: kik között zajlódhat le a párbeszéd a szürrealista alkotófolyamaton belül? Nézetünk szerint a husserli rendszerben több lehetőség is adódik a szereplők megnevezésére, amelyhez mindenekelőtt a szürrealista festő helyzetének és sajátos alkotói módszerének husserli fogalmakkal való meghatározására van szükség. Nyilvánvaló, hogy a fantázia működését nem elemezhetjük a festő sajátos észlelésének kibontása nélkül, ezért elsőként Husserl transzcendentális epokhé elméletét vázoljuk fel. Újra jelezzük, hogy a vizsgálatunk nem terjed ki a szubjektivitás és a jelentés kialakulásának, ezért nem is térünk ki ezek részletekbe menő elemzésére. Ennek megfelelően nem követjük végig Husserl rendszerének és korszakainak állomásait, hanem a kései korszakát jellemző elméleteire támaszkodunk, azonban mégsem tekinthetünk el az alapvető fogalmak felvázolásától.<sup>380</sup> A husserli gondolkodás meghatározó fogalma az intencionalitás, amely szerint a tudat mindig valamiről való tudat. Az intencionális tudataktusok (*cogitatio*), így az észlelés, fantázia, emlékezet tehát minden esetben irányulnak valamire, vagyis tárggyal rendelkeznek. Husserl az ember életvilágban fennálló alapvető beállítódásaként a természetes beállítódást nevezi meg, amelyben a hétköznapi észlelés folyik a maga nyugodt egyértelműségében. Röviden megfogalmazva, ez a beállítódás az ember alapviszonyulását jelenti a számára éppen adott világhoz, amely számára egy eleve-adott, vagyis „előfeltételezett” világ. A természetes beállítódás tehát az ember természetes léte a világban, azonban nem rögzítetten adott elemek halmaza, hanem olyan biztos alap, amely biztonságot ad a valóság észlelésében. Ugyanis Husserl szerint az ember addig természetesnek tartott közege megváltozhat, ha természetességében nem is, tartalmaiban mindenképpen, amikor új tapasztalatokra tesz szert. Egyfelől az adott világot körülveszi a „*meghatározatlan valóság homályosan tudott horizontja*”, amelynek tárgyai tágítják a meghatározottság körét,<sup>381</sup> valamint szintén változásokat eredményezhet a transzcendentális beállítódásban végzett fenomenológiai redukció, amelyet Husserl a természetes beállítódásban eleve adott életvilághoz való viszonyulás radikális megváltoztatásának tart, amely a világ előfeltételezettségének megszüntetését igényli. Ahhoz tehát, hogy az észlelés a lényegig, „magukhoz a dolgokig” hatoljon, ennek a „nem-akarati”, használatra kész

---

<sup>380</sup> Husserl genetikus fenomenológiáját vesszük alapul, amelyben a passzivitás, az affektivitás és az életvilág problémája is előkerül, amely a szolipszizmus veszélyének elhárítását célozza.

<sup>381</sup> Edmund Husserl: A tiszta fenomenológia és a fenomenológiai filozófia eszméi. Ford. Zemplényi Ferenc. Hernádi Miklós (szerk.): *Fenomenológia a társadalomtudományban*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1984, 46.

világnak a zárójelezésére, az addigi kérdés nélkül való naív beállítódás megváltozására van szükség. A redukció, vagyis husserli kifejezéssel az epokké következményeként az én megkettőződik, mintegy meghasad (*Ichspaltung*). Ennek következtben az egységes én szemlélt és szemlélő énré szakad, amely lehetővé teszi az én önreflexióját, és olyan Én-ként és olyan tudatéletként ragadhatja meg magát, „amelyben és amely által az egész objektív világ számomra van.”<sup>382</sup> Témánk szempontjából különösen lényegesnek tűnik a husserli énhasadás kifejezés, mivel látszólag önmagában megoldást jelenthet a párbeszéd problémájára. Azonban az énhasadás következtében előálló hasadt ént leíró nézetek alapján egyértelművé válik, hogy a transzcendentális ego nem mint második én jelenik meg, így nem is tekinthetjük a párbeszéd közvetlen alanyának. A transzcendentális ego habár „különbözik a természetes Én-től, ámde nem úgy mint valami második én, amelyik az elsőtől [...] el van választva, mint ahogyan megfordítva, természetes értelemben nincsen vele egybekötve, összefonódva sem.”<sup>383</sup> Nem más, mint az én viszonya önmagához a transzcendentális öntapasztalat mezejében, írja Husserl. Így azonban talán mégis részét képezheti a feltett belső dialógusnak.

Husserl szerint bizonyos motivációk szükségszerűen beállítódás-váltáshoz, azaz az adott világ létével kapcsolatos kétely felmerülésének pillanatához vezetnek. Ilyen motiváció lehet például a bizonytalanság, a „lét és látszat közti lebegés.”<sup>384</sup> A művész, kiváltképpen a szürrealista művész esetében, az észlelt valóságban kételkedő, ezért azt túlhaladni és kifejezni vágyó művészi alkotói célt nevezhetjük meg beállítódásváltást eredményező motivációként. Az viszont már egy újabb kérdés, hogy melyik beállítódást választja, vagyis, hogy melyik biztosíthat számára megfelelő alapot az alkotói tevékenység kiteljesedéséhez. A szürrealista festő eredeti nagyesküje szerint a tudattalan tartalmak, szimbólumok kifejezésére törekszik, ezért egyrészt az álomban, éber álmodozásban, vagy látomásban megjelenő, a fantázia fokozott működésének eredményeképpen előálló képek észlelése megy végbe az alkotófolyamat során. Továbbá nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a szürrealista festészet alapját képező tudattalan az emlékezetet is működésbe lendíti, így ennek elemzésétől sem tekinthetünk el. A husserli gondolkodásban a fantázia- és emlékezetbeli észlelés vizsgálata különleges helyet foglal el, amely főként az említett, művészetre vonatkozó szövegben mutatkozik meg, így számunkra is segítséget jelenthet. Azonban azt is kiemeltük, hogy

---

<sup>382</sup> Edmund Husserl: Párizsi előadások. Ford. Baránszky Jób László. In Láng Rózsa (szerk.): *Edmund Husserl válogatott tanulmányai*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1984, 234.

<sup>383</sup> Uő: *Fenomenológia*. Ford. Baránszky Jób László. In Uo. 215.

<sup>384</sup> Vö. Horváth Orsolya: *Az öneszmélés fenomenológiája*. Budapest, L'Harmattan, 2010.

a szürrealista festő éppen a világgal való összevetésből származó hézagok, a kizárólag a számára elérhető egyedi művészi aspektusból megpillantható vagy a művészi fantázia által előhívható nem-látható lehetőségek megmutatására törekszik. Osztvá a tudattalan minden felett álló alkotóerejét megkérdőjelező művészek kétségeit, feltesszük, hogy a beállítódásváltást művészi eszközként alkalmazva, a festő csupán az alkotói munka egy részében mellőzi, vagy zárójelezi a valóságot. A szürrealista alkotófolyamatban a fantázia és a valóság újszerű és nem hézag nélküli összeillesztésén van a hangsúly, ezért a festő észlelése csúszkálni kényszerül fantázia és valóságészlelés között. Csábító útként kínálkozik az a megoldás, hogy a tudattalan és a tudatos szembenállásának mintájára a transzcendentális egot és a természetes beállítódás énjét, mint szemlélő és látens önmagként szemlélt ént állítsuk egymással párbeszédbe. Ez a lehetőség azonban nem merülhet fel működőképes módszerként, még ha a transzcendentális egot az én önmagához való egyik viszonyulásának tekintve párbeszédbe helyezük is, a fenomenológiai tudattalan mint láttuk nem egyezik meg a pszichológiaival. A tudattalan husserli megközelítése nem engedi meg, hogy a tudattalantól előkerülő észleleteket egy önálló, vagyis egy korábban létezett Énnel, vagy ahhoz tartozóként azonosítsuk, amely egyfajta visszaható reflexióval elérhető lehet.<sup>385</sup> Vagyis, mivel a tudattalan kizárólag az átélő, tapasztaló tudat által és ahhoz való viszonyában létezhet, a redukcióval egyszerűen eltűnne. Ennek ellenére mégsem kell lemondanunk a különböző beállítódás közötti dialógus feltételezéséről, amennyiben a tudattalant nem a párbeszéd egyik alanyának, hanem tárgyának, a dialógus tartalmát biztosító elemnek tekintjük. Hiszen emlékezzünk, a tudattalan mint mindig is az észlelésben jelen lévő, „passzív intencionalitás”, amely észrevétlen-produktivitásban a háttérben működik, az ingerküszöböt el nem érő vagy éppen elfeledett értelmek, amelyek az észlelés során aktiválódhatnak és ezáltal reményt adhatnak a párbeszédre. Az aktiválódás valójában szoros kapcsolatban áll az adott tapasztalatok megváltozására lehetőséget adó epokhé módszerével. A husserli elgondolás alapján, az epokhé következtében létrejövő, vagyis az én hasadásából származó két ego „lefedí” egymást, ugyanakkor a redukció alatti tapasztalatok sem tűnnek, hanem ezek *tudatában* a kettévált én azonosulva egyesül. Sőt, a redukció alatt „a korábbi aktív élet sokféle hozadéka nem holtan leülepedett anyag,

---

<sup>385</sup> Vö Uő: *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität 1921-1928*. Hrsg. Iso Kern. Den Haag, Martinus Nijhoff. 1973, 53.

még mindig szintén tudatos, ám pillanatnyilag irreleváns [...] háttér.”<sup>386</sup> De mivel továbbra is hat az Én-re, felkelheti az érdeklődését és odafordulásra készítheti, s „aktív appercepcióvá átalakulva, érvényesen avatkozik be az aktusösszefüggésbe”, ebből következően „az aktív tudatosulást, arra irányultságot [...] mindenkor néma, rejtett, de szintén fennálló érvényességek légköre, egyfajta *eleven horizont* veszi körül.”<sup>387</sup> A *Zur Phänomenologischen Reduktion* kötetben is hasonló megállapításokkal találkozhatunk, ahol a transzcendentális ént felső-énnek (*oberes Ich*), a természetes ént pedig alsó-énnek nevezi (*unteres Ich*). A természetes én folyamatosan a múlt részévé válik, helyette a transzcendentális epokhé utáni, a természetes beállítódásba visszatérő én már nem ugyanaz, mint korábban volt, foglalja össze Horávtó Orsolya.<sup>388</sup> Ezeket a gondolatokat a szürrealista alkotófolyamat működésére is kiterjeszthetjük, ahogyan a természetes és a transzcendentális beállítódás énje emlékszik egymásra, úgy emlékszik vissza a szürrealista az álmaira és fantáziáira. Pontosabb megfogalmazásban, a szürrealista festő az álom-, és fantázia énjének élményeit idézi fel és beszél róluk éber állapotában, hiszen a művészi aspektus „elkülöníthető az átlagos látásmódtól, bár ez utóbbi a művésznak is sajátja. Mondhatnánk két világ embere, mivel az alkotás egy olyan szellemi diszpozíciót igényel, amelyre a művészi látásmód a jellemző, viszont az alkotáson kívül ő is a mindennapok világában él.”<sup>389</sup> Ezek fényében érdekes felvetésnek tűnik tehát, hogy a szürrealista festő miközben zárójelezi a világot, a reflexiók során felfedezett észlelésbeli ellentmondásokban találja meg a számára megfelelő képi és nyelvi kifejezést. A természetes én és a transzcendentális redukció énje között így talán mégis találhatunk esélyt a párbeszéd kialakulására. Valóban nem úgy, mint másik személy, de mint ugyanannak a személynek a másikja alapot adhat egyfajta párbeszéd létrejöttére, amely során a transzcendentális epokhéban tapasztalt újdonságok, új felfedezések, azaz a korábbinak valamilyen új meglátása, megváltoztatja a világlátást.

A felvetés izgalmas, de több szempontból is nehézségekkel terhelt, ami nem jelenti feltétlenül, hogy ne lehetne alátámasztani a belső párbeszédre vonatkozó téziseinket. Elsőszámú problémaként adódik, hogy az epokhé mindenki számára elérhető, így nyilvánvalóan valami eltérést kell feltételeznünk, tehát különbséget kell találnunk a mindennapi és a festői epokhé között. A különbség természetesen abból

---

<sup>386</sup> Uő: *Az európai tudományok válsága II.* Ford. Berényi Gábor, Mezei Balázs. Budapest, Atlantisz Kiadó, 1998, 197. 39.§.

<sup>387</sup> Uo.

<sup>388</sup> Vő: Horváth: *Az öneszmélés...* 34. valamint Edmund Husserl: *Zur phänomenologischen Reduktion.* Hrsg. Sebastian Luft. Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 2002. 59.

<sup>389</sup> Gregus Zoltán: *Művészi appercepció és transzcendentális fenomenológia. Kellék.* 1995/ 2., 63.



adódik, hogy művészetről, művészi észlelésről és alkotói folyamatról van szó, amely során a festő a beállítódás megváltoztatásának lehetőségét a valóság és a fantáziavilág összeillesztéséből származó valami új létrehozására szolgáló eszközként alkalmazza. További fejtörést okozhat még a festő személye és művészi módszere, mivel tudjuk, hogy Husserl a *normális felnőtt ember* észlelését veszi alapul, amely elvárás a szürrealisták tudattalant előtérbe helyező technikáit nézve, megkérdőjelezhetőnek mondható, mert ugye: „Mennyi örület egyeztethető össze a világ létezésével?” – teszi fel a kérdést Husserl, amelynek megválaszolásához később még visszatérünk.<sup>390</sup> Annyit azonban máris leszögezhetünk, hogy a művészet örülete mindenképpen, habár a szürrealista festőkkel szemben egyáltalán nem általános elvárás az örület, sőt valójában kifejezetten éleslátóknak kell tekintenünk őket. Emellett pedig nem lehet kétségünk afelől sem, hogy

- a festő a fantáziáját tudatosan a művészet szolgálatába állítja, ami egészen más beállítódást feltételez, illetve
- a szürrealista is tisztában van a fantázia, az álom és a valóság közti különbségekkel, hiszen éppen ezek az eltérések azok, amelyekkel képes kifejezni önmagát és a világ nem látható tartományait.

Ismét emeljük ki, hogy a szürrealista festészet képviselői az álmot és a fantáziát nevezik meg alapvető forrásukként, azonban éppolyan lényeges annak nyomatékosítása is, hogy számukra az álom nem a valóság ellentétéként áll az útjukban, hanem mint „a valóság átvilágításának eszköze. Az álomban csak látszólag lépünk az abszurditás tartományaiba, hiszen közelebről megvizsgálva kiderül, hogy ily módon éppen helyet teremtünk minden lehetségesnek, mindennek, ami a világon érvényes.”<sup>391</sup> A festő tehát ezt az álláspontot képviselve vászonra viszi az álom- vagy fantáziaképét, majd ránéz a készülőben lévő képre és megérteni vagy értelmezni próbálja, vagy, néhány eltökélt festő kijelentése szerint, eltekint ettől. A szürrealista festészet általunk vizsgált művészei tekintetében alappal feltehető, hogy az értelmezés részét képezi az alkotófolyamat során működő művészi észlelésnek. Különösen érvényesnek tűnik ez a feltételezés, ha figyelembe vesszük, hogy a mű, vagyis a festmény a legtöbb esetben

---

<sup>390</sup> Husserl: *Zur Phänomenologie der...1921-1928*. 124.

Illetve a témával foglalkozik Nicholas Smith a *Towards a Phenomenology of Repression – A Husserlian Reply to the Freudian Challenge*. című könyvében. Stockholm, US-AB, 2010.

<sup>391</sup> Hofmann: *A modern...* 318.

nem egyetlen ülésben készül el. Ezért kétségbe vonható az az elképzelés, miszerint a festő egyáltalán nem végez értelmezési tevékenységet az alkotófolyamat során, azaz nem reflektál a készülő művére. Úgy tűnik, hogy az értelmezés egy bizonyos formáját még a nagy Dalinak sem sikerült elkerülnie: „Napról napra visszatértem az előző nap látott képekhez, és tökéletesítettem a hallucinációkat. Amint valamelyik kép túlságosan pontos lett, felhagytam vele. Az volt a meglepő a jelenségben, hogy mindig újra tudtam látni a képeket, kizárólag akaratomtól függően [...]”<sup>392</sup> Egyfajta hipnotikus állapot leírásának tűnik ez, amely egy elmélyült, de mindenképpen tudatos és irányított fantáziának tekinthető. Mivel az eredeti látomást már nem láthatja, a festő a felbukkanó látomás lenyomatát, illetve kifejeződéseit észleli a vásznon, amelyek újabb fantáziálásra vagy álmaira való visszaemlékezésre készítetik, illetve esetleg valamilyen elveszettnek hitt emléket<sup>393</sup> idéznek fel benne, amelyet a visszafelé ható újra meg-jelenítésnek köszönhetően, most akár másnak tűnőként élhet újra. A készülő művére reflektálva a festő meglátja a látens, a művészi fantázia által megjelenített utakat és új értelemösszefüggéseket, amelyre asszociációkkal reagál. Pontosítva a reflektálás alkotófolyamatra vonatkozó fogalmát, reflexióként értelmezzük a festő tekintetének más irányba fordulását, amelyet a festmény alkotása során létrejövő asszociációk és látomások, fantáziaképek által újként megjelenő tartalmak váltanak ki. A művészi értelmező tevékenysége annyiban különleges, hogy folyamatban lévő műre vonatkozik, vagyis állandóan hatással van az alkotófolyamatra. Mivel a szürrealista festő olyan helyzetet teremt, amelyben a felbukkanó fantáziaképeit mintegy a világra is kiterjesztve szándékosan mond ellent a világ észlelése során nyert tapasztalatoknak, ezért folytonos értelmezésre kényszerül. Az értelmezés tehát a művészi világ és a hétköznapi világ feszültségében megy végbe. Feltevésünk szerint a festő, a számára előálló világban látottak alapján, a belső párbeszédben értelmezi és mondja el az alkotófolyamat folytatási lehetőségeit. A festmény tehát bizonyos értelemben önmagát magyarázza, ugyanakkor a festőt is önreflexióra, azaz saját emlékeinek, érzéseinek, tapasztalatainak

---

<sup>392</sup> Dalí: *Salvador Dalí tükör... 55.*

<sup>393</sup> Itt újra feltűnik a freudi pszichoanalízissel való kapcsolat, mivel a kép kiváltotta emlék traumatikus élményt idéz fel. Korábban már láttuk Freud gondolatainak bemutatásakor, mennyire veszély rejt magában a trauma betörése a tudatosba, valamint az ezt megakadályozó elfojtás és fantázia szerepét is érintettük. A dolgozatnak nem feladata mélyen belemenni mindennek a fenomenológiai leírására, a fantázia és emlékezet területét kizárólag a dialógusnak helyet vagy tárgyat adó lehetőséget mutatjuk be. A szürrealista festők esetében, mint láttuk, a szimbólumok használata a traumák elkerülését szolgálja, ami egyfajta terápiás kibeszélésnek tekinthető, amely során a páciens a traumát kifejező szimbólumot a világa részévé teszi. Vö: Rodolf Bernet: *Unconscious consciousness in Husserl and Freud.* In Donn Welton (ed): *The New Husserl. A critical reader.* Bloomington, Indiana University Press, 2003, 199-219.

felülvizsgálatára hívja fel. Ezen a ponton ismét vissza kell utalnunk a pszichoanalízisre. Tudjuk, hogy a pszichoanalitikusok szerint a festő képes ugrálni, átjárni a tudattalan (tudatelőttes) és a tudatos szint között. Azonban hol lehet az a határ, amely elválasztja a tudattalantól származó szimbólumokat a tudatos, de annál koncentráltabb igénybevételnek kitett fantáziától, ha a festő maga sem képes felidézni szimbólumai eredetét? Arra próbálunk rámutatni, hogy a fantázia, ha az álmokból táplálkozik is, akkor is tudatosnak nevezhető, hiszen az álmodni is csak ébren lehet, ahogyan ezt Husserl és Freud is megjegyezte, ez utóbbi az álomfejtéssel kapcsolatosan. Továbbá Husserl tanítványa, Eugen Fink is ír az álombéli észlelés különlegességéről. Szerinte álom nem más, mint „»világot-elveszteve-bírás«”, elmélyült fantázia, amelyben minél inkább elmerül az álmodó, annál kevésbé szólhat bele az álom tartalmába, ellentétben a fantáziával. Az álomvilág-én mint „mindig éber én”, a számára valóságos világban tapasztal. Emlékezzünk vissza a szürrealisták automatikus módszerére, amely az álomtartalom legközvetlenebb kifejezésére volt hivatott, bármilyen értelmetlennek tűnik is az álomkép. Fink szintén rámutat arra, hogy az álomban lehetséges zűrzavar, „egy zavaros álomvilág-történet összefüggéstelenségében egy kaotikus világ összefüggése nyilvánul meg.”<sup>394</sup> – a bármi megtörténhet világa. Azonban korábban már láttuk, hogy a szürrealisták híres módszere is csupán látszólag kivétel a tudatosság alól, hiszen értelmezési pillanatok törnek meg. A látomást vászonra vinni kizárólag ébren lehet a látomást, csakis eképpen mutatkozhatnak meg a látható világ és láthatatlanra utaló szimbólumok, benyomások közötti rések, a látható világban lévő nyomok, anomáliák, amelyek a világ, az emlékezet, a tudat addig láthatatlan, rejtve lévő részeire utalnak. Ennek bemutatás azonban a fenomenológiai nézeteket követve korántsem egyszerű feladat.

A fenomenológiának az az egyik legfontosabb felismerése [...], hogy a világ semmiféleképpen sem korlátozódik az egzisztáló világra, és valójában mindig fennáll egy új ontológiai dimenzió beiktatásának lehetősége. [...] a művészet valószínűleg sokkal alapvetőbb potencialitásokhoz vezet el minket – amelyek egyébként nem idegenek ettől a világtól, hanem inkább olyanok, mint egy horizont, amelyben ez a világ lehetséges.<sup>395</sup>

---

<sup>394</sup> Eugen Fink: Megjelenítés és kép. Adalékok a nem-valóság fenomenológiájához. Ford. Rózsahegyi Edit. In Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijárat Kiadó, 1997, 88.

<sup>395</sup> Michel Henry: A művészet és az élet fenomenológiája. Ford. Sajó Sándor. In Uő: *Az élő test: válogatott tanulmányok*. Pannonhalma, Bencés Kiadó, 2013, 111-112.

Elképzelhető volna, hogy a szürrealisták az említett potencialitásokat festették meg, kitarva a látható világból szerteágazó, addig láthatatlan, de általuk lehetőségként felmerülő horizontok sokaságát? Rudolf Bernet a *Phenomenological and Aesthetic Epoché: Painting the Invisible Thng themselves* című írásában az általa „pictorial epoché”-nak nevezett elméletét írja le a festő munkáját a fenomenológus kutatásához hasonlítva. Bernet a festményeken keresztül láthatóvá tett láthatatlan kifejezésének lehetőségét vizsgálva, párhuzamot lát a festő és a fenomenológus módszerei között. Rámutat arra, hogy az epokhéval a fenomenológusok és a művészek egyaránt egy olyan alakulóban lévő világ felé fordulnak, amelynek alakulásában nem játszanak szerepet ismerős fogalmak, tudományos teóriák és logikai törvények, vagyis a festői (*pictorial*) epokhéval a festő a sematikus hasonlóságon túlra tekint.<sup>396</sup> Ezzel egyfelől lemondanak a dolgok spontán megértésének lehetőségéről és elveszítik körülöttük lévő valóság otthonosságát, ugyanakkor felszabadulnak és önmagukban vizsgálhatják a világi dolgokat. Továbbá felfüggesztik a látható és nem látható között tapasztalható megszokott különbségeket. Habár Bernet kiemeli, hogy meg kell tartanunk a távolságot festői és fenomenológiai epokhé között, mivel a festő lefesteni, nem pedig ismertetni akarja, amit lát. Vagyis a festménynek valamilyen módon már benne kell lennie a festő által látott „világ vad Létében” még a festés megkezdése előtt.<sup>397</sup> Elmélete szerint azonban nem egy vizuális képről van szó, hanem egyfajta stimulációról, amely a magát lefestetni akaró kép által küldött motivációból ered. A tanulmányban vizsgált egyik festő, Bacon módszerét elemezve olvashatjuk, hogy a megszokott klisék, megjelenített képek teljes átalakulása miatt a kész mű leginkább a festőt lepi meg,<sup>398</sup> amely a tárgynak az *öszön* által felfogott, első és közvetlen érzékeléséből adódó igazi valóság visszaadását célzó módszernek köszönhető. Azaz, ahogyan a fenomenológiában a reflexió és a redukció során, a festői alkotófolyamatban szintén a rejtett fenomének felszínre hozatala történik meg. A módszer eltérő, de az eredmény látszólag hasonló. E megtévesztő hasonlóság miatt szögezi le Bernet, Husserlt követve, hogy a festmény és a valóság nem eshet egybe, a festmény nem folytatódik a valóságban, nem illeszthető a

---

<sup>396</sup> Rudolf Bernet: *Phenomenological and aesthetic epoché: painting the invisible things themselves*. In Dan Zahavi (ed): *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology*. Oxford, Oxford University Press, 2012, 567.

<sup>397</sup> Uo. 571. „The painting must somehow already be present in the painter’s seeing of the brute and savage Being of the things and of the world even before she starts painting.”

<sup>398</sup> Uo. 572. „[...] as soon as he begins painting, his perceptual ‘clichés’ and projected images undergo a complete alteration.”

valódi észlelésbe, hanem egy képzeletbeli, keretek között működő világ, amelynek észlelése szintén másképpen zajlik, mint a körülöttünk lévő világé.

Számukra ez a megállapítás jelzi a sarokpontot, hiszen éppen a két világ össze nem illő részeinek összeegyeztetése mellett érvelünk, ennek ellenére láthatjuk, hogy Bernet elmélete párhuzamba hozható saját téziseinkkel. Célunk, hogy az alkotófolyamatban működő, a festőt vezető láthatatlan erőt, — amelyet a szürrealista festészetben a tudattalan, illetve a passzív vagy erőltetett asszociáció mozgatórugójának tekinthetünk —, valamint ennek működését és nyomait kutassuk, majd vizsgálat alá vonjuk a fenomenológia segítségével. A szürrealista festészet kapcsán olyan területek felé kell fordulnunk, amelyek alkalmasnak tűnnek a fenomenológiai tudattalan szerepét értintő vizsgálat számára, azaz, ahol az elfelejtett, leülepedett észleletek, emlékek, érzések újra észlelhetővé válhatnak. Feltevésünk szerint ez az újjáéledés, valamilyen változást, újdonságot hozhat a festő számára. Tudjuk, hogy a szürrealisták szándékosan mentek szembe minden konvencióval és hittek a világ teljességének kifejezési lehetőségeiben, amely természetesen megkövetelte tőlük a látható világ, az észlelés és a nyelv korlátainak átszakítását, ezzel pedig a különböző mezők egymásba csúsztatását. Mivel kizárólag ezen területek készleteit használhatták fel a láthatatlan kifejezésére irányuló alkotói munkájuk során, a továbbiakban Husserl az észlelés és a nyelv, illetve ezek művészi alkalmazására vonatkozó gondolatait elemezzük.

**Abnormalitás-anomalitás.** A szürrealisták jól ismert célja a valóság láthatatlan, a világban meg nem jelenő részeinek kifejezése, illetve az azokra történő utalás. Többször említettük már, hogy a festő szándékosan fenntartja az ellentmondásokból eredő feszültséget. Nézetünk szerint az ellentmondások olyan abnormalitásként vagy anomáliaként értelmezhetők, amelyek a transzcendentális beállítódásváltást követően továbbra is fennállnak. A festő nyilvánvalóan tudja, hogy amit maga előtt lát, legyen az a fantáziakép vagy a már készülő műben (képben) megfestett látomás, eltér a valóságtól *normális* tapasztalatától. Ezúttal sem tekintünk el attól a körülménytől, hogy művészi tevékenységről van szó, amely a mindenki számára láthatótól való szabad elrugaszkodás kiváltságát élvezi. Azonban, mivel a normálistól való eltérések előbukkanása az értelmezési folyamat részét képezi, illetve, a szürrealista festő a hétköznapi világból hívja elő és művében utal a nem látható aspektusokra és értelem-összefüggésekre, lehetőségként adódik számunkra az abnormalitás-anomalitás felismerésének, illetve az abnormalitásra épülő alkotói tevékenységnek a vizsgálatára. Ismét lényeges rámutatni,

hogy a szürrealista festők nem csupán tisztában vannak a valósággal, hanem szándékosan térnek el a normálistól, vagyis a másokhoz hasonlóan szintén normálisan észlelt látható világot, mintegy viszonyítási pontként alkalmazzák. Az örület lehetősége éppannyira fenyegeti őket, mint bárki mást, hiszen „nyitott az a lehetőség, hogy az emberi észelés harmonikus árama értelmetlen zavarodottsággá, a jelenségek összetorlódásává változik.”<sup>399</sup> A különbséget az jelenti, hogy a Husserl által említett lehetőség tulajdonképpen a szürrealista művészi módszer alapját képezi. Így a szürrealisták alkotófolyamatában nagy hangsúlyt kapó anomáliák létrehozására és természetesen a párbeszéd kialakulásának kérdésére fókuszálva haladunk tovább.

Husserl az abnormalitás (*Abnormalität*) leírása számos helyen megjelenik, például, és ezek alapján tájékozódunk dolgozatunkban, a *Cartesianische Meditationen*, (*Karteziánus meditációk*), az *Analysen zur passiven Synthesis*, illetve a *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität* című kötetekben. Bevezetésként soroljuk fel, hogy mivel kapcsolatban, milyen esetekben alkalmazza Husserl a normális és abnormalis kifejezéseket. Az említett szövegek alapján Ullmann Tamás és Toronyai Gábor a normalitás és abnormalitás következő négy szintjét különbözteti meg:

1. konkordancia-diszkordancia,
2. optimális-anomáliák (ezek azonban új normák keletkezéséeként értelmezhetők),
3. tipikus-atipikus,
4. saját-idegen.<sup>400</sup>

Ezekkel a megkülönböztetésekkel Husserl három elvárást fogalmaz meg: az észlelés optimális működését, a „tapasztalt tárgyiság azonosságát mindvégig megtartó tapasztalat” követelményét, végül „a honi világunktól idegenséget.”<sup>401</sup> Láthatjuk, hogy alapvetően az észlelés helyességét biztosító feltételek meghatározásáról van szó, amelyekhez az érzékszervek *megfelelő* működése szükséges. Husserl célja az észlelés folyamatában való megakadás meggátolása, vagyis a tapasztalatok és élmények zavartalan beilleszkedése a rendszerbe. Az abnormalitás felismerésére tehát a normálistól való eltérés meglátásával kerülhet sor, azokban az esetekben, amikor a

---

<sup>399</sup> Bacsó Béla: Valóban elavult lenne az észlelés? In: Uő: *Kiállni a zavart.* Budapest, Kijárat Kiadó, 2004, 108. Bacsó Husserl, *Erste Philosophie.* (Zweiter Teil. Hamburg, Meiner, 1992, 55.) című munkáját idézi.

<sup>400</sup> Vö. Toronyai Gábor: *Tudományos életfilozófia.* Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 114-115.

<sup>401</sup> Ullmann: *Az értelem...* 155-156.

természetes beállítódásban egy „nem használható”, nem érthetők és másokkal nem közölhető tapasztalat lép fel. Erre azonban csak a másokkal való kapcsolata révén, az interszubsztivitás alapján derülhet fény, ahogyan a normálistól eltérő anomáliák is minden esetben kizárólag egymáshoz képest határozhatók meg. Ezt támasztja alá Husserl azon megállapítása is, miszerint az egyes szerveket érintő normálistól való eltérések, azaz az anomáliák a többi, normálisan működő szerven keresztül állapíthatók meg.<sup>402</sup> A *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität* című kötetek soraiból egyértelműen kitűnik, hogy Husserl anomalitásnak tekint minden olyan elmebeli vagy érzékelésbeli hiányosságot, mint például az idiotizmus, a vakság, színvakság, amely gátolja a helyes észlelést, így létezhet anomália például az emlékek, az intelligencia, az ítélőképesség, az akarat, az ösztönök tekintetében.<sup>403</sup> A felvezető sorok után, a következőkben az említett ellentétpárok közül az atipikus anomáliájára térünk ki részletesebben.

Husserl megfogalmazása szerint, „minden szubsztivumnak, nem aktusszubsztivumnaként, hanem saját passzivitását figyelembe véve van lehetséges normalitása és anomalitása.”<sup>404</sup> A normalitás és anomalitás mellett beszélhetünk az abnormalis állapotról, amely egyértelmű fokozatbeli különbséget mutat az anomáliához képest. Steinbock szerint: „A legegyszerűbb esete egy ilyen abnormalitásnak egy anomáliás eltérés, ami úgy konstituálódik, hogy visszautal a »normálisra«, mint saját *céljára*.”<sup>405</sup> Illetve, egy másik megfogalmazás szerint: „Minden normalitás mélyebb réteggként tartalmazza az anomaliást (mint egy réteg abnormalitását), és a radikális »nem normális« abnormalitást (mint *minden* réteg abnormalitását).”<sup>406</sup> Vagyis Husserl a nem-normális állapotot az anomáliától különböző szinten helyezi el, azonban mindkét eltéréssel olyan mozzanatokra utal, amelyek az elvárások ellenében lépnek fel, vagyis ellentmondanak az addigi tapasztalatoknak. Viszont míg az anomália fenntartja a

---

<sup>402</sup> Husserl: *Zur Phänomenologie...1921-1928*. 68. „Abweichung von der Norm ist etwas, das in beschreibbarer Weise einzelne Organe betreffen kann und durch normale Funktion normal verbleibender anderer Organe konstatierbar ist.”

<sup>403</sup> Vö. Uő: *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität 1929-1935*. Hrsg. Iso Kern. Den Haag, Martinus Nijhoff, 1973, 159.

<sup>404</sup> Uo. 67. „Jedes Subjekt hat nicht als Aktsjekt, sondern in Hinsicht auf seine Passivität mögliche Normalität und Anomalität.”

<sup>405</sup> Anthony J. Steinbock: Generativity and the Scope of Generative Phenomenology. In Donn Welton (ed): *The New Husserl*. 294. „The simplest case of such an abnormality is an anomalous deviation, constituted as such by its reference back to the »normal« [...] as *its telos*.”

<sup>406</sup> Sebastian Luft: Die natürliche Einstellung. Systematische Rekonstruktion in thematischer und methodischer Hinsicht. In Uő: *Phänomenologie der Phänomenologie*. Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 2002. 71. „Jede dieser Normalitäten enthält als tiefere Schichten die der Anomalität (als Abnormalität *einer* Schicht) und die radikal »nicht normale« Schicht der Abnormalität (als Abnormalität *aller* Schichten).”

normálissal való kapcsolatot, az abnormalitás a normalitás ellentétéként mutatkozik meg. Tehát olyan helyzetekről van szó, amelyekben a kérdéssé válik, azaz felborul a saját életvilágom, vagyis a számomra létező világ tudáskészletében lévő harmónia, amely „csak akkor tudatosul, ha valamilyen újszerű tapasztalat nem illik bele az addig kétségkívül érvényesnek (*fraglos*) tekintett vonatkozási sémába.”<sup>407</sup> Más szóval, hibajelzésként nyilvánul meg és válik adottá az addigi természetes beállítódás tapasztalati között, ezáltal problémaként, akadályként tűnik fel, írja Schütz és Luckmann. Husserl hangsúlyozza, hogy élete során mindenki találkozik anomáliákkal, mivel világunk számos rendellenességet tartalmaz, azonban ezek korrigálhatók, vagy éppen „tipikus ismerősség”-ként eleve a világunk részét képezik. A tipikusággal, illetve a típussal kapcsolatban felmerülő és a vizsgálatunk szempontjából lényeges kérdés az, hogy létrehozhatók-e esetleg új egységek? Továbbá szintén érdekes kérdés, hogy mi történik abban az esetben, ha a világ konstituálásában merül fel alapvetően rendellenes észlelés? Habár a szürrealista művészek alkotófolyamatában nem merül fel ez a probléma, mégis érdemes megemlíteni Husserl idevágó gondolatait. A szélsőséges abnormalitás, vagyis az örület megnyilvánulásai alapjaiban forgatják fel a normalitás és anomálitás viszonyát, ugyanis ebben az esetben hiányzik a normálishoz való visszatérés igénye. Tehát az örült észlelő számára nem tűnik fel a normális és az attól való eltérés különbsége. A legnyugtalanítóbb vonása, hogy Husserl már nem csupán egy más által láttatott eshetőségnek tekinti, amely alapján az érintett ráésmélhet saját normalitására, hanem alapvető belső lehetőségként nevezi meg, amely a normalitás és abnormalitás közötti mozgás szélsőségeként például az addig észleltek bizonyosságában, az addig látott világban való kétely formájában lép fel.<sup>408</sup> Amennyiben a normális test abnormalissá válik, írja Nicholas Smith, az „eredeti normalitás darabokra tör” és a kételkedő „magával az örülettel kacérkodik.”<sup>409</sup> Mivel az örült nem fogad el külső referenciapontokat, olyan világgal rendelkezik, amely érthetetlen marad a normálisak számára, és tulajdonképpen az örültnek magának is, folytatja Smith. Az örült világában tehát nem egy sajátos rend uralkodik a normális egy változataként, hanem az „egybehangzás” (*Einstimmigkeit*) széttöredezése megy végbe. Tehát habár az életvilág változik, mégis van egy határ, amelyet már nem lehet átlépni, amelynek lerombolásával

---

<sup>407</sup> Alfred Schütz – Thomas Luckmann: Az életvilág struktúrái. Ford. Hernádi Mikós. In Hernádi Miklós (szerk.): *Fenomenológia a társadalomtudományban*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1984, 275.

<sup>408</sup> Vö. Nicholas Smith: *Towards a Phenomenology of Repression – A Husserlian Reply to the Freudian Challenge*. Stockholm, US-AB, 2010, 73-74. Vö. Husserl: *Zur Phänomenologie der... 1929-1935*. 34

<sup>409</sup> Deczki: *Meredek...27*.



a szélsőséges abnormalitás területe tárul fel. Husserl megfogalmazása szerint, ezen a szinten működésképtelenné válik a világ észleléséhez mintegy függelékként kapcsolódó „ha-akkor” (*wenn-so*) összefüggés alapján működő és rendelkezésre álló lehetséges anomáliák rendszere.<sup>410</sup> Ugyanis ezek az eltérések nem magukban állnak, hanem valami ellenében, valamihez képest aktiválódhatnak. Azonban, ahogyan Husserl kifejti, az anomáliák minden esetben a normális világkép megteremtésének vagy helyreállításának követelménye szerint viselkednek, vagyis nem törhetnek ki a normalitás hatósugarából. Például a süketség, amely a normalitás teljességének elvesztésének tekinthető, a normális rész helyére lépett *anomália*, amely mint beolvadt anomália válik az egység részévé. A közös világ megértése érdekében, így lehetővé válik a konkrét formában azonosítható abnormalitás redukciója, zárójelezése, amelyet éppen a létezésével motivál.<sup>411</sup>

A szürrealista célkitűzésekkel párhuzamosan felmerül az a kérdés, hogy a husserli nézőpont alapján, vajon abnormálisnak nevezhető-e az észlelésük. Husserl és Smith leírásai alapján láttuk, hogy az őrült semmilyen szinten nem alakíthat ki valódi, ésszerű kapcsolatot a valósággal, ezért a saját őrültségét mint lehetőséget feltevő normális emberrel szemben, még csak fel sem merül benne az észlelés hibás működésére rámutató, a normalitás talaján konstituálódott anomália eshetősége. Ahogyan utaltunk rá, az őrült esetében tulajdonképpen nem minőségében, hanem mennyiségében mutatkozik meg a normálistól való eltérés. Az őrült látszatvilágának teljességét nem törik meg viszonyítási mozzanatok, vagyis az őrült észlelése folyamatos, így, ha mások számára nyilvánvaló is a világ normalitása, számára abnormális marad.<sup>412</sup> Mindebből levonhatjuk azt a következtetést, hogy amennyiben a festő észlelése nem fedi le az őrültség husserli meghatározását, nem nevezhető abnormálisnak, csupán anomáliákat tapasztaló embernek. Abban az értelemben abnormálisnak tekinthető ugyan, hogy a festő az alkotófolyamat alatt olykor belefeledkezik a fantáziájába, azonban egyfelől ekkor már egészen másféle megítélés alá esik, másfelől ez az állapot előidézett, vagyis tudatos és átmeneti, ezért mégsem tartozik az abnormalitás körébe, csupán anomáliának vehető. Azonban, csupán említésként jegyezzük meg, hogy az őrült észlelésének husserli leírása alapján, a

---

<sup>410</sup> Husserl: *Zur Phänomenologie der... 1921-1928.* 121., 123.

<sup>411</sup> Vö. Uő: *Zur Phänomenologie der...1929-1935.* 55

<sup>412</sup> Uo. 155. „Die in einer Normalität konstituierte Welt ist zugleich konstituiert als Anomalitäten in sich enthaltende. Oder die Erfahrungswelt schlechthin, die da als allgemeine konstituiert ist, ist konstituiert als eine normale Menschheit enthaltend, welche die Welt in Normalität erfährt, und daneben auch Anomale, welche dieselbe anomal erfahren.”

szürrealisták mégis gyanússá válhatnak a pszichológiai tudattalan rétegét elérő, de legalábbis rápillantó képességük miatt. Egészen addig, míg fel nem idézzük Freud szavait, amelyek szerint a művészek képesek fantáziájuk segítségével az örület jelei nélkül visszatérni a tudattalan hatása alatt álló fantázia régiójából, még hozzá a művészetten keresztül. Az örütség kialakulásának veszélye tehát nem jelent szükségszerű fenyegetést a szürrealista festő számára, inkább a sajátos művészi észleléshez kapcsolódó módszerek alapját képező fantázia és tudattalan hatások fokozott működéséről van szó. Habár Husserl nem beszél a művészi alkotófolyamat sajátosságairól, azonban a fantázia meghatározó szerepéről, amelyet az esztétikai tárgyak befogadását is érintő észlelés egy különleges módjának tekinthetünk, annál több szót ejt. Nyilvánvalóan adódik a kérdés, hogy akkor vajon miért nem a fantázia elemzésénél beszélünk a művészi abnormalitás vagy anomália problémájáról. Egyszerű oka van ennek, ugyanis Husserl számára az abnormalitás vagy az anomália elképzelése, fantáziálása alapvetően a normalitás igazolásának tekinthető. Vagyis, ha valaki tisztában van azzal, hogy fantáziál, amely a festő esetében sem lehet kétséges, akkor normális. Szintén a tudatosságot támasztja alá az a tény, hogy egyes művészek szándékosan mintegy módszerként idéztek elő olyan körülményt, amely észlelési anomáliákhoz vezetett, például más, a megszokottól merőben eltérő aspektusból nézték a tárgyakat. Ugyanakkor említsük meg azokat a festőket is, akik szembetegségük miatt számítanak a normálistól eltérő észlelést gyakorlók körébe, gondoljunk Monet-ra, vagy Degas-ra. Habár eltérő értelemben, azonban mindkét esetben visszaállítható, illetve korrigálható anomáliák lépnek fel.

Husserl tehát az abnormalitás ellenében olyan kritériumokat állított fel, amelyekkel biztosítani kívánta az észlelés, valamint a kommunikáció zavartalanságát. Ezáltal a normalitás olyan alapkövetelménynek tűnik, amely egyben a szürrealisták lehetőségeinek behatárolásának is tekinthető. Ahogyan említettük, a szürrealista festők nem tekintetők örültknek, mivel tudatosan és átmenetileg térnek el a normálistól, továbbá fenntartják a normálissal való laza kapcsolatot. Ezzel a világ olyan részeire mutatnak rá, amelyek kívül esnek, túlmutatnak a Husserl által normálisnak tartott észlelési kereten, vagy inkább kitágítják az észlelési horizontot. Újrarendezik a normalitás és az abnormalitás közötti erőviszonyokat, amelynek végső eredményeként e két észlelési mód egymásba fordulása figyelhető meg. Azaz, a normálishoz mintegy hozzágondolják az anomáliát, együttgondolva a két területet, miközben képesek ellenállni a normális húzóerejének. Az észlelés megakadásával járó problémát — amely a szürrealisták

kifejező módszerének nevezhető, s amely által a normális és az abnormalis közötti eltérések ábrázolhatóvá válhatnak —, úgy oldják fel, hogy kihasználják azt a husserli elgondolást, amely a normális és az abnormalis észlelést egyenértékű lehetőségként mutatja be. Mivel tudjuk, hogy a normális észlelés sem mentes az anomáliáktól, úgy az sem tűnik elképzelhetetlen lehetőségnek, hogy a szürrealista festők egyszerűen módszerükké tették e két látásmód váltogatását, amely abban tér el a normálistól, hogy az elvárttól eltérően nem korrigálják a „hibákat.” Vagyis mivel észlelésük nem folytonosan tér el a normálistól, hanem kifejezetten a művészi munkájuk része, tudatosan tartják működésben a normalitás és az abnormalitás kettősségét. A sajátos művészi észlelés és alkotás során az új összefüggések kialakulásával egyben a jelentések is módosulhatnak, illetve olyan rejtett lehetőségek bukkanhatnak fel, amelyek vagy megoldásként szolgálhatnak a művész számára, vagy további kérdésekre készítenek.

Az abnormalitás tekintetében a következő feladatunk annak megmutatása, hogy a szürrealista festő újító képi megjelenítései, miként hozhatók kapcsolatba és hogyan írhatók le a husserli fogalmak segítségével. Mivel a hétköznapi világ és a művész világ képeinek összeillesztésének kísérletéről van szó, a típus fogalma tűnik a vizsgálatunk számára alkalmas eszköznek. A husserli típus, habár a korábban említett kanti sémára emlékeztető vonásokkal rendelkezik, mint például az összetartó, egymással valamilyen alapon kapcsolatban álló részek egymáshoz illesztéséhez, a sokféleség egységesítéséhez szükséges szabályként vagy módszerként való meghatározásában, mégsem azonosíthatók egymással. Alapvető különbséget jelent közöttük, amely a vizsgálatunk szempontjából is nagyon lényeges tényező, hogy Husserl nem rögzíti ezeket a típusokat. Ennek köszönhetően mindaddig különbségeket mutathatnak, amíg az esetleges eltérések ellenére az adott tárgy felismerhető marad, vagyis amíg a tárgy fogalmához azonos jelentés kapcsolódik. Tehát Husserl nézete szerint a típus „mint a fogalmi felismerés előzetes formája”,<sup>413</sup> ami az egyéni új tapasztalatok következtében változásra képes. A tapasztalatok bővülésével együtt formálódhat ugyan, azonban mégsem rendelkezik teljes szabadsággal, mivel a típus megváltozása vagy pontosítása kizárólag egy meghatározott horizonton belül, egy adott előzményhalmaz viszonyában történhet

---

<sup>413</sup> Ezzel szemben Kantnál a séma olyan, a képzelőerő munkájához köthető művelet, mindenkiben általános működő a priori szabály, ami rögzített fogalmakhoz kapcsolódik. E fogalmak alapján a képzelőerő valamilyen módon egy nem képszerű képzetet hoz létre. A séma működésének leírása ennél jóval összetettebb, azonban ennek részletesebb kifejtése nem tartozik szorosan a témánkhoz. A típus és a séma összehasonlítását többek között Dieter Lohmar, a produktív képzelőerő alkalmazásával végezte el. Vö. Dieter Lohmar: Husserl's type and Kant's schemata, In Donn Welton (ed.): *The new Husserl*. Indianapolis, IndianaUniversity Press, 2003, 93-124.

meg.<sup>414</sup> Vagyis a korábbi tapasztalatok, és a korábbi tipizálás háttérként vannak jelen, viszonyítási pontot adva a típus újrasematizálásához, továbbá az észlelési horizont folyamatos szélesedése szintén hozzájárul a típusok alakulásához. Schütz és Luckmann idézett tanulmányában olvashatjuk, hogy előfordulhat például, hogy egy kérdéses tapasztalat először még nem sorolható a megfelelő típusba, de egy másikba igen, akkor a probléma azonnal megoldódik, mivel az első látásra atipikusnak tekintetből tipikus válik. Vagyis az éppen működő típushoz, amelyhez természetesen egy jelentés is kapcsolódik, az új tapasztalat fényében egy új azonosítási tevékenység társul.<sup>415</sup> Ennek eredményeként elfordulhatnak olyan, „ideiglenesnek” tekinthető típusok is, amelyek használata során az értelmezési folyamat egyszer csak megakad, ezzel egyértelművé válik, hogy újításra szorul. Ugyanakkor Husserl azt a lehetőséget sem zárja ki, hogy az anomália a normálishoz kapcsolódva továbbra is fennmarad, hiszen, tegyük fel, hogy egy fa valamilyen formában eltér tipikus tapasztalatától, attól még a fa típus érintetlenül fennáll. Olyan anomália ez, amely nem kényszerít újrasematizálásra, hiszen egy adott fa is rendelkezhet egyedi tulajdonságokkal, amíg a típusformába illeszkedik.<sup>416</sup>

Husserl tehát ezúttal sem könnyíti meg a dolgunkat. Úgy tűnik, hogy az új típusok és új jelentések kialakulását feltételező elméletünket aláássa a tárgyak típusának előzetes ismerőségének leírásával,<sup>417</sup> amely természetesen a létező, a tárgy már eleve adottságából (*vorgegeben*) következik, hiszen ismeretes, hogy Husserl szerint a tárgyak a tapasztaló szubjektum számára passzívan előre adottak. Követve a normlítás és abnormalitás szoros, egymást feltételező viszonyát, a típussal kapcsolatban is rámutat arra, hogy az idegenség tulajdonképpen az ismerőség egy lehetősége, vagyis az idegenség mint az addigi tapasztalatoknak ellentmondó új tapasztalat, nem az adott típus újdonságának esélyét teremti meg. Ez azt jelenti, hogy minden tárgy tapasztalatához egyúttal minden esetben egy üresen maradt, pontosabban hiányzó rész is társul, amely azonban nem tölthető ki önkényes módon, hiszen már az is része a passzív előrajzolatnak.<sup>418</sup> Vizsgálatunk szempontjából különösen lényegesnek tűnik ez a

---

<sup>414</sup> Ullmann Tamás: Fantázia és intencionalitás. In Varga Péter András-Zuh Deodát (szerk.): *Kortársunk Husserl*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2013, 185.

<sup>415</sup> Vö. Schütz-Luckmann: *Az életvilág...* 278-281.

<sup>416</sup> Vö. Edmund Husserl: *Erfahrung ud Urteil*. Hrsg. Ludwig Landgrebe. Prag, Academie Verlagsbuchhandlung, 1939, 400.

<sup>417</sup> Uo. 125. „Der Gegenstand steht von vornherein in einem Charakter der Bekanntheit da; er ist als Gegenstand eines bereits irgendwie bekannten, wenn auch in einer vagen Allgemeinheit bestimmten Typus aufgefaßt.”

<sup>418</sup> Ide kapcsolódó fogalom az apprezentáció, vagy prezentifikáció (*Vergegenwärtigung*), amely a husserli rendszerben tulajdonképpen az alapvető, és az észlelés szükségszerű feltételét jelölő bizonytalansági tényező, amelyről bővebben a következő részekben lesz szó.

megállapítás, hiszen a szürrealista festők a lefestett új típusnak tűnő ábrázolás forrásától függetlenül, kétségtelenül az újdonság megteremtésére, illetve egy, a tipikustól eltérő, a világba aktuálisan nem illeszkedő lehetőség rámutatására törekednek. Husserl véleménye alapján azonban, az alkotófolyamat során a fantázia és a valóság mezsgyéjén egyensúlyozó, illetve a két terület között ingázó festő sem lehet képes addig nem létező, mintegy a semmiből eredő típusok létrehozására. Ugyanis a szürrealista festők által megalkotott új típusok a művészi fantázia segítségével, de *kizárólag* a tapasztalatok ellenében jöhetnek létre, amelyet a tudattalan eredet tételezése sem oldhat fel. Ezért habár az új típus kialakulásának éppen az a feltétele, hogy az újdonságnak ellent kell mondania a korábbi tapasztalatoknak, az alkotófolyamatban feltett belső párbeszéd mégis a típus próbájának tekinthető használat, vagyis az értelmezés szolgálatában áll. Husserl tehát nem enged teret az anomáliának önmagában, minden esetben a normalitás talajában, az előző tapasztalatokban gyökerezve jelenik meg, bármilyen szabadnak is tűnik. Ha a tapasztalat alapján megállapítjuk, hogy például a rózsza nem csak sárga lehet, a rózsza típusát ezúttal sem veszi át egy új, hanem a meglévőt egy másik szintre emeljük az adott értelmezési folyamat fényében, és így cselekszünk minden olyan tapasztalat esetében, amely nem fedi le, tehát eltér a meglévő típustól. Ettől alapvetően eltérő módon megy végbe a szürrealista alkotófolyamatra szintén jellemző új értelem-összefüggést követelő, ezért új típus konstituálására készítő értelmezési folyamat. Ennek alapján olyan szituációkban jöhet szóba az új típus megalkotásának szükségszerűsége, amelyben a rendelkezésre álló típus alkalmatlannak bizonyul a helyzet értelmezésére. Azaz a korábban érvényes és alkalmas típusnak eddig észre nem vett, az értelmezést és akár a jelentést is érintő jellemzői kerülnek felszínre. Új típusról tehát *„tulajdonképpen csak akkor beszélhetünk, ha felbomlik a meghatározáslehetőségek közötti eredeti viszony, s új értelem-összefüggés jön létre a persze »már« típusos meghatározáslehetőségek között.»*<sup>419</sup> Nem arról van szó tehát, hogy más-más típushoz tartozó meghatározáslehetőségek között jöhet létre értelem-összefüggés, mivel Husserl nem enged a normalitás keretének szorításából. Az ehhez szükséges keretet egyfelől a normalitás, vagyis az eleve adottságból fakadó és ezzel együtt a tiszta jelentések szigorú elvárásával, másfelől az ezt szolgáló értelmezési folyamatok rugalmasságával, állandó módosításra kész alapállásával biztosít. Természetesen, ahogy Husserlnél már megszokhattuk, a megengedett rugalmasság

---

<sup>419</sup> Schütz – Luckmann: *Az életvilág...* 314.

csupán látszat, mivel az sem más, mint az eleve (passzívan) adott tárgyak helyes tapasztalatát szolgáló eszköz, amely kizárólag annyi mozgásteret (aktivitást) enged a lehetőségek számára, amennyi nem veszélyezteti a helyes tapasztalatot. Husserl tehát kiterjeszti az anomália hatósugarát, befogva és egyúttal még az abnormalitás bizonyos formáit is a normalitás felé irányítva.<sup>420</sup> Láthatjuk, hogy az abnormalitás csupán átmenetileg befolyásolja az észlelés menetét, hiszen az értelmezési folyamat csak addig torpan meg, amíg a probléma elhárításra kerül. A szürrealista festő alkotói munkája azonban ebben a tekintetben is kivételnek tűnik. A valóság szabályainak ellenálló világalkotóként tevékenykedő festő magyarázata nem igényli és nem is esik egybe a mások számára érthetőséggel.

Tegyük fel, hogy éppen egy bűvész, vagy mentalista előadásán vagyunk, amely teljesen nyitott és interaktív. Azt tapasztaljuk, hogy dolgok tűnnek el a semmibe és tűnnek elő a semmiből, szilárd tárgyak olvadnak egybe, majd probléma nélkül válnak szét, rajzolt pillangók kapnak szárnyra és landolnak az orrunk hegyén. Röviden: el vagyunk varázsolva. Új tapasztalat? Mindenképpen. Valódi tapasztalat? Szintén igen a válasz. Helyes tapasztalat? Ezúttal nem-mel kell felelnünk, azonban ez kizárólag abban a pillanatban válik nyilvánvalóvá, amikor értelmezni kezdjük a tapasztaltakat. Tudjuk, hogy nem lehetséges tárgyakat egymásba illeszteni egyetlen rázással, ahogyan életre sem kelhetnek a pillangók, vagyis nyilvánvaló, hogy az új tapasztalatok nem egyeztethetők össze az addigi tapasztalatokból álló horizonttal. Mégsem tűnnek el, hanem anomáliaként fennmaradnak. Mintha a látható valóság horizontja szűknek tünne, hiszen nincsenek olyan lehetőségek, amelyek a varázslattal tapasztalt újdonságokkal összeegyeztethetők lennének. Kérdés, hogy található-e Husserl írásaiban olyan elem, amely ennek megfelelően kitágíthatja a horizontot? Láthattuk, hogy a válasz egyszerre lehet igen és nem. Az észlelhetőség horizontja a végtelenségig tágítható, amíg az ember tapasztaló én, a horizont is folyton szélesedik, azonban az eleve már adott világ horizontja soha nem lesz tágabb. A csavar viszont azt, hogy az észlelés horizontjai képtelenek lefedni a teljes, tiszta horizontot, mindig marad valami hiány, üresség a kettő között. Feltevésünk szerint a szürrealista festő ennek az ürességnek (*leer*) a

---

<sup>420</sup> Vö. Husserl: *Zur Analysen...* 215. „[...] ich sage, auch solche Anomalitäten bezeichnen nur neue Regeln der Erlebniszusammenhänge, sie gehören mit in einen großen vorgestellten konstitutiven Zusammenhang, in dem sich die transzendente Objektivität, die universale Objektivität einer Welt als an sich seiender konstituiert und damit eine universale, den Erlebnisverlauf umspannende Regelung festlegt, die dem künftigen Bewußtsein von dem vergangenen her eine feste Bestimmung vorzeichnet.”

megmutatására, illetve rá való utalásra törekszik.<sup>421</sup> A szürrealista helyzete az előbb említett varázslóéhoz hasonló, mivel úgy provokálja az értelmezést, hogy tudatosan vagy tudattalan módon a típusoknak olyan meghatározását adja, amelyek anomáliaként értelmezhetők. Mivel a festő nem kilépni szándékozik a világból, hanem feltárni akarja a nem látható, perifériára szorult részeket, meglehetősen el kell távolodnia a megszokott értelelem-összefüggésektől, ugyanakkor világosan kell látnia az atipikus jelleget, amelyből arra következtethetünk, hogy a kettő között valamilyen módon addig nem létező jelentésbeli kapcsolatot hoz létre. Pontosabban megfogalmazva, olyan jelentésmódosulásokat létesít, amelyek az észlelhető világban soha nem alakultak volna ki más módon. Tehát a festő a fantázia és az észlelés egymásmellettségével olyan új típusokat hoz létre, amelyek egyfelől nem kompatibilisek a valósággal, másfelől az általuk megvilágított új értelelem-, illetve utalás-összefüggésekkel a valóság észlelésében rejlő lehetőségekre irányítják a figyelmet, mintegy ébresztő affektusokként működve.

Láthatjuk, hogy a szürrealista alkotófolyamatban a normalitás-abnormalitás tengelye mentén is sor kerülhet valamilyen párbeszédre, de ezúttal nem csupán a transzcendentális ego és a természetes én, hanem fantázia-én és a pozcionális én között, amely közben feltárulhatnak az „elhanyagolt asszociáció-formák” (*formes d’associations négligées*), s azok „magasabb rendű realitása”.<sup>422</sup> De mégis, hogyan jöhet létre egy ilyen párbeszéd? Feltevésünk szerint az alkotófolyamatban feltételezett különböző nézőpontváltások tapasztalatainak egyeztetése alakíthatja ki a párbeszédesszituáció körülményeit, amelyben a festő tulajdonképpen önmagával cserél ismereteket, ezzel felülírja a tárgyáról szerzett korábbi tapasztalatot és új ítéletet alkot. Visszaülve arra a megjegyzésre, miszerint nem egyértelmű, mi az egyes beállítódás-váltás oka, lehetségesnek tűnik, hogy a festő által észlelt anomáliák és abnormalitások valódi újdonságként, válaszként szolgálnak a transzcendentális epokké elindítására, amely viszont éppen a normálisban érzett hiánytól vezérelve indult útjára. Ezzel az észlelési és értelmezési kör bezárul, és egyben újra is indul. A beállítódások tetszés szerinti változtatását Husserl lehetségesnek, sőt szinte a világ megértéséhez elengedhetetlenül szükséges reakciónak tartja. Különösen fontos tényező ezzel kapcsolatban, hogy a valóság és a fantázia, amely a szürrealista festészet, és általában a művészet alapvető velejárója, elválasztatható legyen egymástól, így nem az abnormalitás területének egyik

---

<sup>421</sup> Itt szeretnék rámutatni Lacan tudattalan elgondolására, illetve a szimbolizálásból kimaradt dolgok és a husserli üresség, hiány közötti összehasonlítás lehetőségére, ami a soha meg nem jelenő tudattalan, és soha meg nem jelölhető szubjektum vonatkozásában lehet izgalmas.

<sup>422</sup> Vö. Breton: *Manifeste du...* 11-64.

elemeként legyen számon tartható. Ugyanakkor újra ki kell emelnünk, hogy a mindennapi normális észlelésünkben is található anomáliás *módszerek*, amelyek zavarba ejtő közelséget teremtenek az éber tudat észlelése és a fantázia között. Láthattuk, hogy Husserl maga sem zárkózott el a változás lehetőségétől, szükségszerűnek tartva azt, ebből következően az észlelés modifikációja számára is utat engedett, amelyet elsősorban az emlékezet és a retenció működésével hozott kapcsolatba. Továbbá feltehetjük, hogy a már említett örültség fogalmának a szürrealista festőkre vonatkozó bizonytalansága kiszélesíti, finomra hangolja az abnormalitás és normalitás közötti skálát, tovább gyarapítva a belső párbeszéd lehetőségét. A művész „örültségei”, módosult tapasztalatai, amelyek fontos részét képezik saját világának, feszültséget generálnak a normális világ között, amely értelmezésre készítetik az alkotót. A világ alapvető idegensége, az észlelőtől függetlenül létező elemek tudata, illetve az észlelésben folyton érzékelhető hiány, üreség kettőssége<sup>423</sup> nevezhetők meg a szürrealisták alkotói motivációinak. A szürrealisták ezt a nem irányítható idegenséget próbálják meg kifejezni a valóság és az abnormalis világuk egymásra vetítésével. Ennél a pontnál érkezünk meg a vizsgálatunk újabb aspektusához, amely nem más, mint az észlelési körben feltételezett új típusok, új összefüggések és új jelentéskapcsolatok kialakulási módjának kérdése, a retroaktivitás, pontosabban a retroaktív ébresztés fenoménje.

**Retroaktivitás.** Korábban már rögzítettük, hogy a fenomenológiai szinten el kell távolodnunk a pszichológiai tudattalantól, mégis felvetődik a kérdés, hogy vajon nem található-e utalás a husserli rendszerben a pszichoanalízisben használatos tudattalan működésére vonatkozóan? Ahogyan például Bernet vagy Ullmann is rámutattak, a tudattalan fogalmának két megközelítésében találhatunk átfedéseket, amelyek Husserl írásaiban is tetten érhetők. Nevezetesen, a tudattalan hatását jelző egyes folyamatok, mint például az elfojtás vagy az eltolás fenoménjének leírásában. Továbbá Husserlnél a tudattalannal kapcsolatban szintén megjelenik az alvás fogalma, amely mintegy passzívan körülöleli, körüluggi az éber jelent, a felébredés lehetőségére várva: „a tudat szedimentálódott alapja, az álom nélküli alvás, a szubjektivitás születésének egy formája

---

<sup>423</sup> Vö. Husserl: *Zur Phänomenologie... 1929-1935.* 35.



(*Geburtsgestalt*).<sup>424</sup> Habár a fogalmak megegyeznek, ismét fel kell hívni a figyelmet a tudattalan eltérő értelmezésére, így amikor Husserl elfojtásról ír, akkor azt semlegességnek, (pillanatnyi) figyelmen kívül hagyásnak kell tekintenünk, egyszerűen másra irányul az érdeklődés. Ennek mintáját követve az átfedés, amely a freudi sűrítésnek felel meg, nem a tudattalan manifesztációja, hanem például a visszaemlékezéshez kapcsolódó zavarok egyik megoldása, mutat rá Tengelyi.<sup>425</sup> Hiba lenne ezen fogalmak mentén úgy haladni, hogy nem tartjuk szem előtt azt a meglehetősen lényeges eltérést, hogy habár itt is a tudattalan tartalmak megjelenéséről van szó, ám annak fenomenológiai értelmében. Az elfojtás tehát a jelenben éppen nem aktuális, vagy inkább a jelenen éppen nem megmutakozó passzivitást, leülepedett tartalmakat jelöli a husserli rendszerben. Ezeknek a tartalmaknak az előhívása a vizsgálatunk szempontjából is lényeges momentum, amelynek eszköze, a szürrealista festő alkotói munkája során is alkalmazhatónak tűnő, retroaktív ébresztés (*rückstrahlenden Weckung*), amelyet főként a *Zur Analysen zur Passiven Synthesis* című szövegre támaszkodva mutatunk be.

A retroaktív ébresztés tulajdonképpen az észlelési folyamatban történő újdonság, az észlelést megtörő affektusnak tekinthető, amely sajátos módon olyan különös visszaható erővel bír, amely az elmúlt észlelés, esemény vagy tárgy bizonyos értelemben vett megváltozását idézi elő. Az észlelés tulajdonképpen önmagára hat vissza, visszamenőleg idéz elő változást a saját folyamatában. Azaz egyfajta visszafelé ható asszociáció, amelynek következtében aktív vagy passzív áthúzással, majd föléírással változik meg a múlt a jelenben. Alapvetően arról van szó, hogy az észlelést alkotó retenciók sorozatából valamilyen benyomás, affektus hatására az egyik leülepedett retenció asszociatív módon felébred.<sup>426</sup> Ez a felébredés olyan passzív asszociáció segítségével megy végbe, amelynek működése távol áll a szürrealisták által alkalmazott szabad asszociáció módszerétől, mivel Husserl számára az asszociáció a tudathoz tartozó alapvető „törvényszerűség”, nem pedig valamilyen alapon megjelenő összefüggés. Ez máris egy figyelmeztető jel arra vonatkozóan, hogy talán érdemes lenne feladnunk az asszociáció fogalmába vetett reményünket. Az asszociáció két fogalma azonban összefügg egymással, habár a szürrealisták asszociációs módszere egészen

---

<sup>424</sup> Uo. 608., valamint Vö. Edmund Husserl: *Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. II.* Hrsg. Marly Biemel. Dordrecht, Kluwer Academic Publisher, 1991, 107., 251.

<sup>425</sup> Vö. Tengelyi: *Tapasztalat és...*, 126. illetve Husserl: *Zur Analysen...* 193.

<sup>426</sup> Husserl: *Zur Analysen...* 77. „Wie kommt nun eine Retention zu dieser Richtungsstruktur? Natürlich durch einehinterher nachkommende Assoziation.”

mást képvisel és más eredmény elérésére irányul. A szürrealisták asszociációs tevékenysége egyértelműen a képtelen képzet- és jelentéstársítások megalkotására irányul. Feltevésünk szerint a szürrealista asszociáció két referenciamező, a világ és a fantáziavilág, tudattalan és tudatos egymásra vetítésének művészi eszköze, amellyel valamilyen többletértelem kerül felszínre. Ezzel szemben áll Husserl azon elgondolása, amely szerint az asszociáció egy alapvető, az észleletek között kapcsolatot teremtő passzivitás, nem pedig egymástól egészen távol álló gondolatok összefűzésére alkalmas módszer. Husserl nézetét összefoglalva, „Ha a egyenes szomszédja b-nek, és b egyenes szomszédja c-nek, akkor a egyenes szomszédja c-nek.”<sup>427</sup> Vagyis husserli megközelítésben az asszociáció leginkább az átugrásra vagy kihagyásra emlékeztető módszer, amelyben egy folyamat bizonyos elemei kihagyásra kerülnek, ezért nem az egész összfüggést látjuk, hanem annak csupán egy darabkáját, amely mint ötlet tűnik fel a tudatban, hangsúlyozza Tengelyi.<sup>428</sup> Valójában egy affektus által kiemelt részletnek tekinthető. Lényegében tehát az asszociáció az egyik jelenségről a másikhoz vezet át, azaz az egyik a másikra utal, de emeljük ki, hogy mindez nem a szürrealisták által alkalmazott értelemben értendő, mivel tudjuk, hogy Husserlnél az asszociáció az észleléshez szükséges alapvetés, nem pedig az összefüggések kreatív meglátására irányuló módszer. Habár Husserl az utalás (*Hinweise*) kifejezést használja, amely a jelenben észlelt látvány egy másik, mondjuk egy emlék felé irányuló mozgását jelenti, valamilyen hasonlóságon alapuló, illetve azt meghaladó ok miatt, de ez nem valamilyen akaratos tevékenység következménye, hanem egy már tapasztalt, átélt átcsúsztatása a másikra az affektus ébresztése révén. Azaz nem produktív működésről, hanem reprodukív, újra-felidézhető eseményről kell beszélnünk. Ebből a szempontból nézve, a szürrealista technikát asszociációs anomáliának nevezhetnénk, hiszen megtalálhatók benne a megidézett emlékek, illetve az átélt élmények, azonban ezek a művészi fantázia szabadságát kihasználva, a szokásostól eltérő módon jelennek meg. Tengelyi megfogalmazása szerint, a husserli értelemben vett asszociáció nem ok-okozati viszonyon alapuló kapcsolat, hanem valamilyen hasonlóságra épülő „utalásösszefüggés”, melyet az *emlékeztetés* tart egyben, például mikor egy emlékkép egy másik kép felidézésére készítet, így a két kép valamilyen módon összetartozókként

---

<sup>427</sup> Uo. 147. „Wenn a gerader Nachbar von b und b gerader Nachbar von c, so ist a gerader Nachbar von c.”

<sup>428</sup> Vö. Tengelyi László: Ösbenyomás és ösasszociáció. In Varga-Zuh (szerk.): *Kortársunk...* 69-87.

jelenik meg az észlelőben.<sup>429</sup> Mivel vizsgálatunk során az alkotófolyamat feltárására vállalkozunk, így az észlelésben is ezt a folyamatjellegét kell keresnünk. Az észlelés folyamatosságának bemutatására Husserl a dallam példáját hozza fel. A dallam észlelése az időfelfogás alapjának, az ősbenyomásnak „őseredeti módon előállót, az újat, a tudattól idegen módon keletkezőt, a befogadottat”, és ennek éppen elmúlttá válása közötti módosulás leírása: „[...] minden egyes adott képzethez szükségképpen képzetek folytonos sorozata kapcsolódik hozzá, amelynek mindegyike az előzőek tartalmát reprodukálja, ám úgy, hogy ezek az újakhoz mindig az elmúltság mozzanatát teszik hozzá.”<sup>430</sup> A hangok között lévő szorosan kapcsolat miatt, vagyis a hangok egymásra utaltságában szinte ugyanabban a pillanatban észleljük a hangot és a rákövetkezőt. A retenció mint „emlékezetünkben tartott múlt” és a megjelenő protenció mint „előre várt jövő” hangjai egyszerre fejt ki hatásukat, vagyis a dallam „észlelésénél egyszerre hatnak az »objektív idő« tekintetében újabb és újabb hangok, valamint a retencionálisan megtartott és a protencionálisan megelőlegezett hangok.”<sup>431</sup> Mint ismeretes, Husserl az észlelés során protenciók és retenciók egymásutániségát feltételezte, amelyek a *normális* észlelés lefolyását biztosíthatják. Észleléskor passzív módon mindig van elvárásunk az észlelés következő pillanatával szemben, amennyiben ez meghiúsul, vagy módosítjuk az elvárásaink irányát, vagy kudarcba fullad az észlelés. Visszatérve az előzőekhez, a dallam észlelésének folyamatában egymással párhuzamosan futnak a retencionális módosulások és az előre irányuló elvárások, amely a további lefutást, például egy magas hangot jeleznek (passzívan) előre, betöltődésre várva. A betöltődés tulajdonképpen a már a korábbi tapasztalatokba beilleszkedő jelen tapasztalat elvárásainak megfelelően vagy annak ellentmondva megy végbe, és így tovább. A késői időfelfogás egyik meghatározó változása, mutat rá Tengelyi, hogy a dallam már nem mint időtárgy, hanem mint élmény kerül elemzésre, amely a lehetőséget adott a lehetséges protenciók *sokaságának* feltételezésére. A protenció a következő fázisok irányát kijelölő pontként lép fel, illetve a meg nem valósult protenciókat lehetetlenként mutatja meg. Meghallok egy dallamot vagy nézek egy festményt, de ezúttal nem először hallom ezt a hangsort és nem először látom a képet, mégis történik valami új, miközben észlelem azokat, és ennek hatására változást tapasztalok a már ismert hangok vagy a kép észlelése során. Valamilyen hang hatására

---

<sup>429</sup> Uo. 75.

<sup>430</sup> Uő: *Előadások az időről*. Ford. Sajó Sándor, Ullmann Tamás. Budapest, Atlantisz Kiadó, 2002, 22.

<sup>431</sup> Sajó Sándor: *A tapasztalat típusai: a reprezentáló és a nem-objektíváló ismeretek egymásra utaltsága*. 26. [http://esztetika.elte.hu/repr/szovegek/sajo\\_tapasztalat\\_tipusai.pdf](http://esztetika.elte.hu/repr/szovegek/sajo_tapasztalat_tipusai.pdf)

az egész dallam mintegy kiemelkedik, a számomra újként ható hang pedig a dallam meghallásának kezdőpontjaként lép fel. Husserl szerint ezek, egy dallam vagy akár egy átélt esemény újraérezése során meglepetésként érő, és abban a pillanatban újdonságként ható mozzanatok a már említett retroaktivitással magyarázhatók.

Továbbra is a dallam példájánál maradva, felcsendülhet egy dallam valahol a háttérben, semmilyen hatással nincs rám, azonban hirtelen meghallok egy különös hangot, ami eltölt valamilyen érzellemmel, ezzel felkeltve az érdeklődésemet, „a hang különössége figyelmeztetett”<sup>432</sup> a dallam egészére, így az észlelés átugorva önmaga egy részét, újra megjeleníti magát előttem. Lényeges kiemelni, hangsúlyozza Ullmann is, hogy az affektus egy soha nem észleltre utalva teszi elérhetővé a tárgy vagy esemény észlelését, illetve egy emléket, új megvilágításban mutat meg, amelyet ugyancsak a jelenben tapasztalhatunk meg.<sup>433</sup> A retroaktivitás tehát egy esemény újbóli észlelésekor vagy felidézésekor, egy affektus hatására képes felébreszteni a tudatküszöböt korábban el nem érő részleteket, s a háttérből változtatja meg vagy rendezi újra az addigi észlelteket, úgymond „az új visszahat a régre.”<sup>434</sup> Az itt citált, passzív szintézist tárgyaló kötetben így ír a retroaktivitásról: „[...] visszaható ébredés, amely újra megvilágítja az üres, elhomályosodott prezentációkat, a bennük impliciten jelen lévő érzéki tartalmakat affektivitásukban juttatja érvényre.”<sup>435</sup> Amikor retroaktivitás lép fel, nem az eddigi nem érzékelhető tartalmak jelennek meg előttem, hanem a tudattalanba száműzött, azaz a retencionálisan leülepedett tartalmakkal való kapcsolat aktivizálódik, tulajdonképpen felkelti a figyelmet a hiányra (*leere Weckung*), amelynek segítségével ezek a küszöb alatt maradt érzetek előléphetnek, hogy felidézzen valamely elmúltat a jelenben. Az üres, vagy homályos reprezentációk, azaz a sötétségben lévő, elfelejtett vagy számomra addig nem is létezők, ezúttal sem válnak tudatossá, csupán közvetítőként működnek modifikált múlt és ezt a modifikációt kikényszerítő jelen között. Már a módosulás fordulata az a pillanat, amikor a dallam felismerhetővé válik/vált, de a változás mozzanata teljességgel megragadhatatlan. Vagyis, a dallam esetében olyan hang jelenik meg, amelyet tulajdonképpen ráirányítja a figyelmet a tudatküszöböt addig el nem érő hangokra. A retroaktív ébresztés tehát nem más, mint az észlelés folytonosságának olyan megakadása a jelenben, amelynek hatására az addig

---

<sup>432</sup> Husserl: *Zur Analysen...* 155-156.

<sup>433</sup> Vö. Ullmann: *A láthatatlan...* 103.

<sup>434</sup> Vö. Husserl: *Előadások az...* 23.

<sup>435</sup> Uő: *Zur Analysen...* 181. „[...] der rückstrahlenden Weckung, welche verdunkelte Leervorstellungen wieder verdeutlicht, in ihnen implizierte Sinnesgehalte zu affektiver Geltung bringt.”

tudatosan nem észlelt, — a retroaktivitás visszaható erejének köszönhetően —, utólagosan válik a jelen részévé, módosítva azt. Egyértelmű, hogy itt asszociációról van szó, még hozzá az asszociáció egy olyan változatról, amely az általa felébresztett, a fenomenológiai tudattalan területéhez tartozó észlelet szintén az asszociációnak köszönhetően, egy reproduktív emlék felidézésére képes.<sup>436</sup> Ami számunkra érdekes, az ébresztést kiváltó észlelet és a felébresztett közötti asszociatív átvitel (*assoziativen Übertragung der Weckung*), amelynek alapja nem korlátozódik a hasonlóság, illetve a homogenitás követelményére. Az észleletek egymáshoz kapcsolódását a közöttük lévő utalás is lehetővé teszi, ennek megfelelően különböző érzékszervi észleletek is összegabalyodhatnak, átfedhetik egymást, például amikor egy illat valamilyen kellemes vagy kellemetlen élmény emlékét fedi le, de ide sorolható az az eset is, amikor egyes számok és színek, illetve számok és betűk idézik fel egymást, emeli ki Tengelyi.<sup>437</sup>

A retroaktivitás tehát egyfelől hathat a jelenre, elsősorban az érzéki észlelések felébresztésével, másfelől hathat a múltra egy emlék módosulását okozva, továbbá meg kell említenünk, hogy a jövőre vonatkozó elvárásainkat is érintheti, vagyis a protencióinkat is befolyásolhatja, ahogyan arról Ullmann Tamás idézett szövegében is olvashatunk.<sup>438</sup> A jelenre és a múltra vonatkozó retroaktivitásban meglepő módon éppen az elmúlt megjelenése a közös pont. Úgy vélem, az ébresztés során, eltérő mértékben ugyan, de a múlt mindenképpen másképp tűnik fel. Minket éppen ezek a múltat érintő következmények érdekelnek, így a példán keresztül tovább haladva, a retroaktivitás miatt a tudatküszöböt el nem érő, de folyamatosan hallható dallam egy attól látszólag független affektus miatt észlelhetővé válik és egyben az is nyilvánvaló lesz, hogy a dallam egy ideje már szólt, párhuzamosan, passzívan futott a jelen észlelt részével, sőt annak feltételéül szolgált. Ebben az esetben a retroaktív ébresztés hatására figyelmet kapó, addig a jelen árnyékában rejtve maradó észleletek miatt felidéződnek az éppen elmúlt események. Tehát történik valami a jelenben, amely felfedi a tulajdonképpen végig jelen lévő, passzív, azaz nem tudatosult asszociációt. A másik változat szerint a jelenbéli affektus a múlt visszamenőleges, új értelmezési lehetőségét teremti meg, amelynek hatására az elmúlt események más színben tűnnek fel. Azaz a retroaktivitás által felébresztett emlékezet egyfelől lehet passzív asszociáció, amely az ébresztésnek

---

<sup>436</sup> Ez tulajdonképpen az Ősszociációt követő asszociáció különböző szakaszainak és eredményeinek megfelelő folyamat. Meg kell jegyeznünk, hogy az Ősszociáció a tudattalan egy olyan rétegébe tartozik, ami nem tudatosulhat, ezek az ösztönök, érzetek nyersanyagai a tárgyészlelés kialakulása előtt. Vö. Husserl: *Zur Analysen...* 117-191, a hivatkozott rész: 180-181.

<sup>437</sup> Vö. Tengelyi: *Ősbenyomás...* 79.

<sup>438</sup> Ullmann: *A láthatatlan...* 175-178.

köszönhető, másfelől a múlt bizonyos értelemben vett módosulásával járó értelmezési lehetőségek feltűnése, amely nem a múlt újra-megjelenítése, hanem a tudattalan homályának felszakadozása által újraszínezett, az új színben feltűnő múlt tulajdonképpeni jelene. A legtömörebben a következő szavakkal lehet leírni, mi is történik: „a jelentés akkor válik nyilvánvalóvá, amikor a látható eltűnik.”<sup>439</sup> Észre kell vennünk, milyen lényeges meglátás rejlik ebben a megfogalmazásban, amely a jelentés és az újraértelmezési lehetőségek kapcsolatára hívja fel a figyelmünket, ami a retroaktivitás fenoménjének is sajátja. Jelen kontextusba helyezve, úgy is megközelíthető ez a megállapítás, hogy amikor az ébresztő affektus bekövetkezik, ami az aktuális jelen része, azzal egyidőben fordul át a jelen által egy múltat megjelenítő, majd annak hatására a jelent újrafestettként megmutató jelenbe. Tehát a jelentés, amely valójában a történetek visszamenőleges vagy utólagos megértésének függvénye, az éppen-most látható és észlelhető eltűnésével, pontosabban megváltozásának megfelelően módosul. Habár a jelenre és a múltra vonatkozó ébresztések egyértelműen különböznek egymástól, a jelentés megváltozása különösen érvényes a visszaemlékezést módosító retroaktív ébresztésre. Nem kétséges, hogy a retroaktív ébresztés a mindennapokban is számos alkalommal tapasztalható, amely a vizsgálatunkat érintő fenomenológiai szempontból érdekessé teszi, hogy valami olyanra figyelünk fel általa, ami addig valójában nem is volt jelen számunkra. Ahogyan láttuk, éppen azok a retenciók emelkedhetnek ki az üledékből, amelyek korábban nem rendelkeztek affektív erővel és ezzel együtt olyan emlékeket és benyomásokat éleszthetnek fel, amelyek, habár részei voltak az észlelésnek, de annak tudattalan tartományába tartoztak. Hasonló módon alkalmazható ez a múltban elevenné tevő erő az emlékezet vonatkozásában is, amely egy emlék megváltozásával járhat, vagyis olyan mértékben képes a „jelenben affektív értéket” kapott mozdulat, esemény, vagy akár hanglejtés módosítani egy emléket, hogy az most, a jelenben, egészen másképp idéződik fel.<sup>440</sup> Egészen biztos, hogy senki számára sem ismeretlenek az ilyen módosulások, amelyek természetesen együtt járnak magának az észlelőnek a megváltozásával is. Habár a felidézett esemény nyilvánvalóan nem változott meg, azonban a jelenhez tartozó affektus olyan új értelmezési módokat tárt fel, amelyek valójában mindig is jelen voltak lehetőségként. Kizárólag az aktiválásukra vártak, amellyel a múlt addig rejtett jelentés-összefüggésekben tárul fel, azaz a most felébredt

---

<sup>439</sup> Marcel Paquet: *Magritte*. Ford. Teravagimov Péter. Budapest, Taschen/Vinci Kiadó, 2002, 75.

<sup>440</sup> Ullmann: *A láthatatlan...* 245.

jelentés helye, amely a bekövetkező ébresztő hatás előtt üresen állt, most betöltésre került. Az értelmező, mondjuk így, olyan új információkhoz jutott, amely alapján az emlék új arcát, addig nem látható aspektusát volt képes feltárni. Az esemény nem változott meg, de mégis mást jelent, vagyis az aktuális belátás figyelembe vételével új értelmet tulajdonít a már elmúlt dolognak, más szóval, a „»valami« és a »mint valami« két, egymást feltételző mozzanat között mindig van egy apró elcsúszás, nyílás, repedés”<sup>441</sup>, amely csakis utólag észlelhető. Ha alaposabban szemügyre vesszük a retroaktivitás működését, egyértelművé válik a jelen és a múlt összejátszása, illetve gond nélküli összeolvadása, azonban ehhez elkerülhetetlenül hozzájárul az értelmezés tevékenysége is. Lényeges szempont számunkra ez a megfigyelés, hiszen a szürrealista festők egy részének alkotói módszere, azaz az asszociációk keresése, a rejtett összefüggések utáni kutatás és próbálgatás, amelynek alkalmazása során hol a tudattalan, hol a tudatos, illetve a kettő határán állva dolgoznak, nem áll messze a retroaktivitás fenomenjének működésétől. Sőt, mint korábban szó volt róla, Dalí is alkalmazott ehhez hasonló eljárást, amellyel mintegy a végletekig feszítve a tudatos határát, szinte kieroszakolta az affektusok működésbe lépését.

Láthattuk, hogy a természetes beállítódásban a „tapasztalatok rutinszerű láncolatával” van dolgunk, azonban bekövetkezhet valami, amely megtöri a megszokottságot és újként lép fel, amely magyarázatot, ezzel együtt értelmezést követel. Úgy vélem, világos, miként kapcsolódik mindez a szürrealista alkotófolyamatban zajló lehetséges dialógus kialakulásához. A szürrealista festő szintén a világban létező dolgokból indul ki, de saját, *normális* horizontjait átmenetileg kiterjeszti a *normális* tapasztalatok fonákjára is, ámde „az önkény (Willkür) nem lehet korlát nélküli”<sup>442</sup> – figyelmeztet Husserl a tapasztalatok sémákba és típusokba rendezettségének követelményére utalva. A szemléletváltás vagy beállítódásváltás mellett, a megváltozott emlékekkel együtt járó és újra értelmező tudat megjelenése is újabb lehetőséget ad feltevéseink alátámasztására, miszerint a festő az alkotófolyamat több pontján is párbeszédbe keveredhet önmagával mint megélt és éppen megélt tudat. Úgy tűnik, hogy az alkotófolyamat tulajdonképpen a megismerés aktusának tekinthető,<sup>443</sup> amely nem csupán a világ, hanem a retroaktivitás segítségével a festőnek

---

<sup>441</sup> Uo.

<sup>442</sup> Husserl: *Erfahrung und...* 31-32. [...] in typischer Weise Bestimmtes als typisch Vorvertrautes antizipierend.”

<sup>443</sup> Vö. Hamvas Béla: Tanguy, vagy a logisztika misztikája. In *Patmosz. I.* Budapest, Medio Kiadó, 2008, 312.

önmaga megismerésére is esélyt adhat. A szürrealista festő az alkotófolyamata során találkozhat a retroaktív ébresztés emlékeket felidéző és módosító hatásával, méghozzá olyan sajátos módon, amely összekapcsolhatja az ébresztés asszociatív átvitelével járó átfedésekkel, a különböző fantázia-, illetve emlékképek helycseréjének lehetőségével. Újra hangsúlyoznunk kell, hogy nem arról van szó, hogy a festő nincs tisztában a valósággal, csupán az alkotófolyamat bizonyos részeiben figyelmen kívül hagyja azt, tulajdonképpen átengedi a terepet az fantáziaképeknek, amelyek ábrázolására, kifejezésére törekszik. A hangsúly ezúttal is a tudatosságon van. A festő látszólag maga dönti el, hogy meddig megy el az alkotófolyamat szabad áramlásának engedve, amely törekvés azonban, Husserl korlátainak köszönhetően mindenképpen a normalitás keretein belül marad. Továbbá a festőnek mindemellett még a létező dolgok halmazához sem kell igazodnia, mivel a fantázia világával szemben ez nem elvárt követelmény. Azonban a retroaktivitás nem a tudatoshoz kapcsolódik, illetve valahol a tudatos és a tudattalan határán helyezkedik el, az affektus tulajdonképpen tőlünk függetlenül mintegy megtörténik velünk, ahogyan a festővel is az alkotófolyamat során. Azonban a következményei tovább növelik alkotófolyamatban keresett dialógus esélyét, ezért a retroaktivitás fenoménjét az alkotói munka újabb, habár sajátosan alkalmazott eszközének tekinthetjük. Az eddigi fejtegetéseinkben már halványan utaltunk Husserl egész munkájában alapvető szerepet betöltő nézetére, nevezetesen, hogy Husserl szerint az eleve adott tárgyak, a világ észlelése nem lehet teljes és tisztán megmutatkozó. Vagyis mindig marad valami bizonytalanság, az észlelés részeként érzékelhető hiány, olyan meg nem jeleníthető üresség, amely mégis jelen van, és jelenlétével az észlelés módosulásának lehetőségét veti fel, ugyanakkor magának az észlelésnek a feltétele. Ez a bizonytalanság az életvilághoz alapvetően hozzátartozó homályos horizontok, illetve olyan tárgyak, amelyek felé a tudat éppen nem fordul, azaz a tudat figyelme nem irányul azokra. Tehát egyfelől a sokat említett tudattalan sötét háttére mellett jelentkező homályos észleletekről, másfelől a soha meg nem jeleníthető részokről van szó, amelyek a szürrealista festő alkotófolyamatában szintén jelen vannak és a párbeszéd tárgyát képezhetik. A retroaktív ébresztésben ugyancsak tetten érhető ez a bizonytalansági tényező, hiszen arra mutat rá, hogy egyetlen észlelés, egyetlen emléket sem tekinthetünk teljes bizonyosságában rögzítettnek — a tartalmára vonatkozó értelmében, ahogyan láttuk, ha az emlék egy másik része felé fordul a figyelem, megváltozhat



számunkra a jelentése —, de ez semmiképpen sem lazítja fel a világ eleve adottságának követelményét.<sup>444</sup>

A retroaktivitáshoz hasonlóan a következő, általunk vizsgált fogalom, az együttészlelés mozzanata sem változtatja meg az észlelt tárgyat, ellenkezőleg, ahogy említettük, állandóan feltételezett lehetőségként van jelen. Legegyszerűbb példa egy ház nem látható oldalának a láthatókkal való együttgondolása, azaz a ház olyan nem jelen nem lévő részének megjelenítése, apprezentációja, amelyből hiányzik maga a nem észlelhető oldal. Úgy gondolom, egyértelmű, milyen lényeges szerepet tölt be ez az elgondolása a feltevéseink alátámasztására tett erőfeszítéseinkben, mivel a szürrealisták valószínűleg ennek a bizonytalanságnak, illetve a soha nem látható oldalnak a megmutatását tűzik ki célul. A következő kérdés, vajon hogyan teszik ezt meg? A válasz pedig természetesen a fantázia használatában rejlik.

**Képtudat és fantázia.** A szürrealista festő feltételezett magán párbeszédét kutatva sikerült rámutatnunk néhány lehetséges színre, ahol a festő önmagával folytatott dialógusára sor kerülhet. A párbeszéd témájának meghatározását illetően azonban még adósak vagyunk. Nyilvánvalóan adódó téma a keletkezőben lévő alkotás, valamint a festő emlékeinek feltárása, amelyek az alkotói munka során természetesen folyamatosan távolodnak a festőtől, azonban nem tűnnek el teljesen. Amely valóban izgalmassá teszi ezt a mozgást, az az alkotói munka sajátos világa, amelynek egyik mozgatója a művész annyiban sajátos fantáziája, hogy festő képes változtatni és meghatározni a működését az alkotói munka *érdekében*. Mielőtt tovább lépnénk, az eddigieket összefoglalva elmondhatjuk, hogy habár a festő átmenetileg zárójelezheti a valóságot, amely megtörténhet a már tárgyalt fenomenológiai vagy természetes beállítódásban, azonban annak során kizárólag azt érheti el, hogy igazoltá teszi a normális észleléstől való eltérését, azaz új tapasztalatot nem nyer általa. Egy olyan helyzetbe kell helyeznünk tehát a festőt, vagyis olyan beállítódást kell keresnünk számára, amely az új létrehozására irányuló alkotói munka eszközeként alkalmazható. Mielőtt a megkezdett gondolatmenetet folytatva tovább mennénk, meg kell említenünk Francis Bacon alkotói technikáját. Egyfelől mert egy, a szürrealistáknak tulajdonított módszert alkalmazott, másrészt azért is érdekes számunkra, mivel egyfajta redukcióként írja le ezt a módszert: „Az ember »átlát« a felszíni megjelenésen, és képes megragadni a tárgy lényegét. [...]”

---

<sup>444</sup> Vö. Ullmann: *A láthatatlan...* 232.

Az ember megbízik ösztönében, hogy az átküzdi magát »az érzések, érzületek és eszmék« ködén, hogy megpróbálja a módosíthatatlan képet kikristályosítani.”<sup>445</sup> Nyilvánvalóan nem azonosítható a két eljárás, azonban párhuzamok vonhatók a fenomenológiai redukció és a baconi elképzelés között, többek között a cél tekintetében, de az asszociáció szerepének fontossága is analógiára utal. Nem véletlenül választotta Bacon művészetét Rudolf Bernet elemzése egyik alanyának. Különösen indokoltnak tűnik a fenomenológia területén megemlíteni Bacont, kiváltképp, ha arra gondolunk, hogy a véletlen, esetében a vászonra csöppent festék, de a szándékos karcolások is kiemelkedően fontos affektusnak tűnnek. Láthatjuk, hogy Bacon ábrázolás-ellenessége nem mond ellent az itt vizsgált szürrealista festők elképzeléseinek, mivel mindannyian a világ logikája ellen harcolnak, a különbség a megközelítésben rejlik. Hangsúlyozzuk, hogy valamit, esetében az ábrázolást kiiktatni csak annak létezésének tudatában lehet, továbbá Bacon kitartó várakozása a vászon előtt, illetve kudarcai mind azt sejtetik, hogy a művész reflektált az alkotására, illetve a megjelenő, és úgy tűnik, a fenomenológiai tudattalan tartalmainak hatásaira. Azt is mondhatnánk, hogy állandó vitában állt önmagával, hogy megszabaduljon önmagától.

Visszakanyarodva a gondolatunkhoz láthattuk, hogy az új tapasztalat, esetünkben a festményen látható és értelmezést követelő szimbólumok, metaforák vagy asszociációs ábrázolások, redukcióért kiáltanak, amely során elvégezhető a típusok próbája. A folyamat során világosság válik az atipikus jelleg. A festő azonban hiába igyekszik a két azonosítási tevékenységet összehangolni, például a madár típusával nem azonosíthat egy olyan madárszerű, de róka farkú lényt, ami ráadásul ír valamit, ezért nézőpontot vált, mivel feltételeznie kell, hogy van olyan horizont, amelybe beilleszthetők a látottak, mivel ő maga alkotta meg az új típust. Feltevésünk szerint ez a horizont az alkotófolyamat lehetséges világa, amelyben a fantázia és a valóság egymást kiegészítve működnek. Az álomtartalomból kiinduló, tulajdonképpen szintén asszociációs alkotás, valamint a látható és láthatatlan elemek közötti látens összefüggést megmutató munkának ugyanúgy a valóság adja az alapját. Valóság a valóban létező dolgok értelmében, de emellett tudjuk, hogy a tudattalan tartalmai szintén valóságosak, csupán nem jelenlévők, az aktuális valóság elől éppen rejtve vannak, más szóval, nem irányul rájuk a figyelem. Nem szeretnénk azt a látszatot keltetni, hogy elmoszuk a

---

<sup>445</sup> Roy-Bhattacharya Joydeep: Bacon után: a festészet és az igazság. Ford. M. Nagy Miklós. *Nagyvilág*. 2002/2., 277., valamint Gilles Deleuze: *Francis Bacon: Az érzet logikája*. Ford. Seregi Tamás. Budapest, Atlantisz Kiadó, 2014, 46-55.

pszichológiai és a fenomenológiai tudattalan határait, a szürrealista festő tevékenységét ezen a területen a husserli fenomenológia eszközeivel igyekszünk leírni, ezért inkább az emlékezetre és a fantáziára helyezzük a hangsúlyt. A figyelem felkeltésének módjait az előzőekben már felvázoltuk a retroaktivitás kapcsán, most ezt a fonalat tovább szöve térünk át a retroaktivitáshoz is kapcsolódó emlékezet, illetve a fantázia területére.

A szürrealista festő alkotófolyamatát úgy tekintjük, mint amelyben a művész a valóságot felfüggesztő beállítódása a fantázia mint a „nem jelenlévő megjelenése” segítségével összejátszik a valóság észlelésével, s a kép az, amelyben a folyamat formát kap. Természetesen a fantázia és a kép összefüggnek egymással a festészet esetében, a szürrealista festő sajátosságát abban tételezhetjük, hogy úgy merülnek el saját fantáziájukban, hogy közben egyfajta affektusoként élik meg készülőben lévő képre való reflexiót, amelyek emlékeket idézhetnek fel vagy ötletet adhatnak. A festő tehát átadhatja magát a látványnak mindaddig, amíg egy affektus hatására fel nem idéződik egy emlék, amely kitépi a folyamatból és magára vonja a figyelemet. Azonban nem szükséges titkos erők működésére gondolnunk, ugyanúgy elképzelhető, hogy a festő egyszerűen beállítódást vált, avagy pozicionálja magát. Így vagy úgy, de újra a valósággal kerül szembe, azonban ez már egy megváltozott valóság, mivel gazdagabb lett a művészi fantázia addigi eredményével, illetve a felidézett emlék is más fényben tűnhet fel. Feltevésünk szerint ebben a helyzetben reflektál a mű adott állapotára a festő, és folytatódik az alkotási *folyamat*. Ez az állandó körforgás az, amelyet itt szürrealista alkotófolyamatnak nevezünk, amelyben a reflexió változtató hatása felismerhető. Követező lépésként arra kell választ találnunk, hogyan írható le a husserli fenomenológián belül az általunk felvázolt alkotófolyamatban a festő feltételezett kettős helyzetét adó, a valóság és a fantázia összefonódásával működő, nevezzük így, művészi beállítódás. Azaz, miként lehetséges a művészi észlelés világra vonatkozó és azt zárójelező kettősségének bemutatása?

Véleményem szerint joggal feltételezhetjük, hogy a festő az alkotófolyamat során reflektál művére és így természetesen önmagára is. Ismét felmerül a kérdés, hogyan alkothatna meg a festő egy kontextussal rendelkező és gondolatot közvetítő képet reflexió, és a szürrealista festők esetében, beállítódásváltás nélkül. Hogy téziseinket további érvekkel támaszthassuk alá, Husserl a már említett *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung* című kötetében található szövegei alapján megfogalmazott esztétikai nézeteit vetjük alaposabb elemzés alá, amelyek alapját a fantázia működéséről és a képtudatra vonatkozó fejtegetések adják. Azaz a fantáziaműködés és az emlékezet,

valamint a kép sajátos jellemzői, illetve az észleléséhez kapcsolódó gondolatok lesznek a szürrealista alkotófolyamat leírására tett újabb kísérletünk főszereplői. Felütésként jegyezzük meg, hogy ebben a husserli szövegben a művészettel összefonódó fantázia, valamint a kép fogalmára vonatkozó megfontolások folyamatos finomra hangolásának lehetünk tanúi. Talán azt is mondhatjuk, hogy a művészi észlelés, illetve az esztétikai tárgy észlelésének leírása Husserltől is egy másik beállítódást követelt meg, amelynek eredményeként előállt az észlelés egy új módja, amelyben a fantázia játssza a főszerepet. Mindez pedig a fantázia és a képtudat közötti kapcsolati huzavona mentén bontakozik ki, melynek alapját egy különleges megjelenítés, a már megemlített együttgondolás adja, amely a husserli gondolatrendszerben, mint láthattuk, végig jelen van.

A rövid bevezetés után biztosítanunk kell a vizsgálat kereteinek megtartását, mivel nem célunk minden határt áthágni, még ha túl is feszítjük olykor a megadott horizont korlátait, ezért a továbbiakban a művészet területén maradván kizárólag a *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*<sup>446</sup> szövegeire, azokon belül is főként a 1910-es és '20-as években írt helyekre támaszkodva haladunk tovább. Ezeben a részekben olvasható megállapításaiban Husserl már eltávolodott a fantázia képtudat mint reprezentáló aktus alapján való meghatározásától, helyette a visszaemlékezéssel hozta szorosabb kapcsolatba a köztük lévő hasonlóságra építve. A fantáziának a képtudat alapján való megközelítése azért nem lehetett megfelelő, mivel éppen a fantázia azon sajátossága, hogy bármilyen közvetítő tárgy segítségével jelenít meg egy nem jelenlévő tárgyat, nem volt megragadható vele.<sup>447</sup> Husserl ezért a visszaemlékezés működésén keresztül, pontosabban azzal szembeállítva próbálta ezt a különösségét leírni, amely alapján bemutatta, hogy habár mindkét esetben egy nem jelenlévőről van szó, de míg a visszaemlékezés egy tárgy elmúlt észlelésének reprodukciója, addig a fantázia esetében nincs olyan múlt, amely megjelenhetne általa. A fantázia tehát egy olyan nem-jelenlévő észlelése a jelenben, amely észlelés a fantázián — mint szemléleti reproductív megjelenítésen — belül végrehajtott mintha-, vagy kvázi-észlelés, amelynek tárgyát meg-jelentítjük, de nem tekintjük valóságosnak. A fantáziában észlelt tárgy így egyszerre van jelen és távol, de nem a visszaemlékezés tárgya, mivel soha nem volt jelen számomra; a fantázia produktuma mint lehetőség, ami mégis egy nem-

---

<sup>446</sup> Edmund Husserl: *Fantázia, képtudat, emlékezet*. Ford. Rózsahegyi Edit. In Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén...*, illetve Uő: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*. Hrsg. Eduard Marbach. Haage, Martin Nijhoff Publishers, 1980.

<sup>447</sup> Bernet: *A tudattalan...* 9.

mostként jelenik meg a mostban (*eines Nicht-Jetzt im Jetzt*), vagyis a fantázia ebben az értelemben véve produktív. Erre a különbségre mutat rá Husserl a kötet címében szereplő *emlékezésnek (Erinnerung)* a *visszaemlékezéstől (Wiedererinnerung)* való megkülönböztetésével. Ennek alapján alapvetően meg kell különböztetnünk egymástól a visszaemlékezésre jellemző reprodukciót és az emlékezésben fellépő *megjelenítést (Vergegenwärtigung)*, amellyel Husserl egyértelműen jelzi, hogy a múltból jelenbe hozott emlékképek mások, mint a jelen zárójelezése mellett szintén jelenlévőnek mutakozó fantáziaképek. A képtudathoz és így az esztétikai tárgyak észleléséhez tartozó fantázia vonatkozásában tehát nem visszaemlékezésről, hanem emlékezésről kell beszélnünk, amihez a már említett megjelenítés, vagy prezentifikáció, azaz a *Vergegenwärtigung* tartozik, amelyet nehéz olyan módon visszaadni a fordításban, ami ténylegesen kifejezi a husserli használatát.<sup>448</sup> A jelen szövegben maradunk az idézett magyar fordításban szereplő *megjelenítés*-nél, amely tehát egy olyan jelenné tett észlelést jelöl, amelynek forrása nem a jelenben van, vagyis a most észlelt jelenben egy aktuálisan nem-jelenlévő megjelenését jelöli a jelen észlelése mellett. A fantázia olyan észlelési módnak tűnik tehát, amely önmagát indítja el és teremti meg az észlelés lehetőségét, mely egy olyan megjelenített alapjaként szolgál, amelynek nincs jelöltje a jelenben. Husserl a passzív szintézisről szóló kötetben állapítja meg, hogy minden észleléshez elválaszthatatlanul hozzátartozik a megjelenítés egy területe, az emlékezés egy sajátos formája, vagyis a megjelenítés (primer emlékezet, illetve retenció),<sup>449</sup> de ez nem jelenhet meg számunkra. A vizsgált szövegben a fantáziával összefüggésben szintén az emlékezés e kivételes formájának fogalmát használja, amely a fantáziához kapcsolódó passzív epokhéként nem csupán a valóságot teszi zárójelbe, hanem magát a jelen-létet is. Számunkra azonban nem az az elsődleges kérdés, hogy miként jelenhet meg valami nem jelen-lévő, helyette a fantázia és az emlékezet, valamint a festő beállítódásváltásainak kapcsolatára helyezük a hangsúlyt. Vagyis a festő fantáziába merülése, az esetlegesen feltörő emlékei és a készülő műre való reflektálás közötti szálakat kell megkeresnünk. Egyértelmű, hogy ezúttal sem tekinthetünk el attól, hogy az akotófolyamatban *kép* készül, illetve, hogy *állandó változásban* van, amely egyértelműen a fantázia felé sodor minket. Ugyanakkor a szürrealista nem tekint el a valóságtól, hanem összeütközteti, majd újra összeilleszti a fantáziaképeivel. A festő

---

<sup>448</sup> Vö. Popovics Zoltán: *A prezentifikáció fenomenológiája*. Budapest, L'Harmattan, 2014, 194-270. A *Vergegenwärtigung* fogalmát középpontba állítva vizsgálja Husserl munkásságát.

<sup>449</sup> Vö. Husserl: *Zur Analysen...* 328., 386., illetve vö. Marosán Bence Péter: *Kontextus és fenomén*. Budapest, L'Harmattan, 2017, 111-144.

tehát mindenképpen tárgyiasítja a fantáziáját a készülő műben, kérdés, hogy ez a kép műalkotásnak, avagy esztétikai tárgynak tekinthető-e.

A szürrealista alkotófolyamatban feltételezett párbeszéd újabb alanya, majd pedig tárgya után kutatva tehát a fantázia elemzéséhez fordulunk, amelytől sajátos, a fantáziakép és a képtudat közötti összefonódásának alátámasztását reméljük. Ennek megfelelően egyrészt a képtudat, másfelől a fantázia működését is közelebbről kell megnéznünk, kevésbé hangsúlyozva az előbit. Ahogyan említettük, Husserl különbséget fogalmaz meg a fantázia és a képtudat között, mivel felismerte, mutat rá Ullmann, hogy a fantázia nem kizárólag képszerűen merülhet fel, de semmiképp sem rögzített pillanatképekben, vagyis nem egyfajta belső képtudatot kell feltételezni, sokkal inkább egy folyamatszerű felidézéstről van szó.<sup>450</sup> Ugyanakkor mind a fantáziára, mind a képtudatra az észlelt létezésével szembeni ítélettől való tartózkodás a jellemző, vagyis az észlelő közömbös, husserli kifejezéssel, semleges az észlelt tárgy létét érintő kérdést illetően. Láttuk, hogy a képtudat egy jelenlévő tárgy észlelésén alapul, míg a fantázia egy érzéki tárgy kvázi-észlelésén, azonban a képtudat ennél többet takar, mivel egyfajta össze nem illés tapasztalható a kép és a dolog között.

Elsőként, félretéve a kép esztétikai mivoltára vonatkozó kérdést, röviden tisztáznunk kell az ide kapcsolódó fogalmakat: a kép-dolog, kép-objektum és kép-szüzsé. A kép-dolog maga a fénykép papírja, a festmény vászna, valami kézzel fogható, valóságosan észlelhető. A kép-objektum az ábrázolt dolgot jelöli, az ábrázolt helyzetben, a kép-szüzsé pedig ehhez kapcsolódva az ábrázolt dolog sajátos, egyéni megjelenítését hivatott kifejezni. Ezért is írja Husserl, hogy a kép-szüzsének nem kell feltétlenül megjelennie, de ha mégis, akkor „fantázia- vagy emlékképként jelenik meg”, a nézőtől és a képtől függően.<sup>451</sup> A fantázia tehát olyan kép-szüzsé, amihez nem feltétlenül kapcsolódik a másik két komponens. Korábban már említettük, hogy mivel a festő alkotófolyamatában saját fantáziaképe a készülő festménybe kerül, egyszerre beszélhetünk fantáziálásról és képtudatról. Ebben az esetben a kép-szüzsé tehát a festő fantáziája által megjelenített fantázia- vagy emlékkép,<sup>452</sup> a kérdés az, hogy a művész mennyiben van kötve a képhez. Már többször rámutattunk, hogy a szürrealista alkotófolyamatban a készülő mű szinte kikényszeríti a fantázia újbóli működésbe

---

<sup>450</sup> Ullmann Tamás: Képzlet és tudattalan. A fenomenológiai és a pszichoanalízis találkozása. In Fehér M. István, Lengyel Zsuzsanna Mariann (szerk.): *Imagináció a filozófiában*. Budapest, L'Harmattan, 2016, 89.

<sup>451</sup> Husserl: *Fantázia, képtudat...* 25.

<sup>452</sup> Vö. Uo. 25-26.

lépését, vagyis, kissé előremutatva a vizsgált menetében, egy olyan fantáziaműködést kell feltételeznünk, amelyben a fantázia által nyújtott benyomások, appercepciók a készülő műben valamilyen módon egymáshoz kapcsolódnak. A kép-objektumról is szólva néhány szót, röviden egytelen megállapítással lehetne leírni, amely a kép-objektum nem tárgyi létezőként való megjelenését hangsúlyozza. Husserl ugyanis a kép-objektumot fiktumként azonosítja, amely kifejezés a kép és a fikció szavak összetételéből jött létre. A kép észlelése kapcsán tehát egyrészt, jelen esetben a vásznon látott ábrázolásról, másfelől ennek a megjelenítéséről van szó. A képtudat különlegessége éppen e kettősségben rejlik, amely során egyszerre látjuk a képen ábrázolt alakot és jelenítjük meg a kép-objektumon keresztül megnyíló másik világban, amelybe bele is merülhetünk, zárójelzve, de nem kiiktatva a valóságunkat.<sup>453</sup> Hogyan mehet végbe mindez az alkotófolyamatban?

Husserl a művészettel kapcsolatos megjegyzései alapján kis kitérőként említük meg az úgynevezett esztétikai beállítódás módszerét, amely egy egészen különleges nézőpontot feltételez. Ilyenkor az észlelő „nem a valóságra van beállítva”, azaz „bár továbbra is meggyőződésem lehet, hogy a leképzett *van*, és ezekkel és ezekkel [...] a tulajdonságokkal rendelkezik, az esztétikai beállítottságban a leképzett kívül áll minden tematikus pozicionális végrehajtáson. [...] Esztétikailag nem érdekel a valóság, nem a valóságra vagyok beállítódva.”<sup>454</sup> Azaz, ebben a beállítottságban a valóságot figyelmen kívül hagyom, pontosabban „játékon-kívül-helyezem”, tehát epokhét hajtok végre. Ebben a beállítódásban tulajdonképpen megváltozik vagy megváltoztatható a valóságra való figyelem. Például egy festmény előtt álló néző teljesen elmerülhet a kép fantáziavilágában, azaz „elveszíti a valóság talaját”. A saját, ismert valósága azonban nem tűnik el, csupán nem aktív ebben az elmélyült állapotban, ahol nem érdekes a képen ábrázolt valóságossága. A néző teljes mértékben eltekint attól, ezzel együtt minden ítélettől is tartózkodik, röviden semlegességben van. Az esztétikai beállítódás egyszerűen megtörténik, de természetesen szándékosan is választható, az élmény azonban mindenképpen megmarad a kilépés után is. Vagyis a benyomások nem tűnnek el a festmény világát elhagyva, sőt a hatásaik tovább is érezhetők. Ugyanakkor Husserl különbség tesz egy ismert és létező vagy egykor létező személy képe és olyan kép között, amely eleve nem a valóság leképezéseként jött létre, mint például egy kentaurok

---

<sup>453</sup> Husserl: *Phantasie, Bildbewusstsein...* 29-30. "Das Sujet aber ist die Landschaft selbst, die gemeint ist nicht in diesen winzigen Dimensionen, nicht als grau-violett gefärbt wie die photographische, sondern in ihren wirklichen Farben, Grössen usf."

<sup>454</sup> Uő: *Fantázia, képtudat...* 41.

által lakott szivárványos erdőt ábrázoló festmény szemlélése között. Ugyanis a kép esztétikai tárgyként való szemlélésekor az esztétikai érdek kerül előtérbe, amely annyit tesz, hogy az ábrázolt, a képen megjelenő látvány a megjelenésével juttatja élményhez, a valóságtól való eltávolodás élményéhez a nézőt. Így, amikor egy befogadó a valóságosság alapját nélkülöző képet nézve egészen elmerül a fantáziájában és próbálja megismerni azt, már nem a képre, hanem a művész által megalkotott fikció területére fókuszál. Ekkor az esztétikai beállítódáson túllépve egy nem létező világot fedez fel magának és tekinti létezőnek, mondjuk egy kentaurcsalád színes hétköznapját tárja fel, ezért ez inkább már „beállítódás egy fikcióra, és egyfajta megismerés fikciója”.<sup>455</sup> A fantázia-megjelenéssel kapcsolatban Husserl megjegyzi, hogy a fantázia esztétikai észlelésnek vannak korlátai, amelyet maga mű horizontja szab meg. A befogadó fantázia nem használható továbbfejlesztésre, hiszen azzal tulajdonképpen egy új alkotás jönne létre, a képnél kell maradni, „különbén új költészet, amit csinálok, és nem a művész költészetében maradok.”

Mivel a valóság rendelkezik egy eleve adott világgal, „amelyből egy darab környezetet érzélek, ezen túl pedig ott a lehetséges tapasztalás horizontja. [...] Az esztétikai hitem viszont az esztétikai objektumra vonatkozó hitem”,<sup>456</sup> ami egy adott optikai jelenségre korlátozódik. A kép tehát nem mutat túl önmagán, vagyis az utalás is a képben marad. Az utalás tulajdonképpen az adott képben rejlő jelentés megtalálása, amelyet Husserl kizárólag a képhez tartozó jelentés- és utalásviszonnyal hozza összefüggésbe és az adott kép normális állásának tulajdonít.<sup>457</sup> Továbbá Husserl folytonosan hangsúlyozza, hogy a művészettel kapcsolatosan nem a fantázia játssza a főszerepet, nem a képzelőerő működésére kell a hangsúlyt fektetnünk, hanem az esztétikai beállítódás által nyújtott esztétikai élményre. Térjünk vissza a kérdésünkhöz, vajon esztétika tárgynak tekinthető-e az alkotófolyamatban készülő mű? Az általunk képviselt vélemény szerint nem, pontosabban a festő mint alkotó számára semmiképpen sem. Tehát az esztétikai beállítódás nem segíti a lehetséges párbeszéd utáni kutatást a művész tekintetében, mivel korlátozza a fantázia területét, márpedig a festői alkotói tevékenységet folyamatában vizsgálva a készülő műben elmerülő festő célja a továbbalkotás.

---

<sup>455</sup> Uo.

<sup>456</sup> Uo. 42.

<sup>457</sup> Uo. 27.



A következő lépésben azt kell megvizsgáljunk, hogyan működik a festői fantázia és, hogy a művész milyen képekkel kerül kapcsolatba, valamint milyen szerepe lehet a *visszaemlékezés* és az *emlékezet* kettősének. A párbeszéd lehetőségét az a megállapítás adja, hogy a festő alkotása közben tudja, hogy fantáziáló én, tudomása is van arról, hogy fantáziál, majd kilépve a fantáziából, a fantázia által megalkotott világból, reflektálhat rá. Vagyis „az önmagát valóságosnak tudó én peremén megjelenik egy önmagáról egyáltalán nem tudó és a képekben feloldódó, fantáziáló én.”<sup>458</sup> Az így bekövetkező én-hasadás, amely a fantáziáló én és a pozicionális én kettőségéből eredően következik be, további alapot adhat az általunk feltételezett belső párbeszéd tételezéséhez. Tézisünk szerint, a befogadóra jellemző nézőpontváltás a szürrealista alkotófolyamatban feltételezett alkotói módszernek is részét képezheti, azonban Husserl a műalkotást és az arra irányuló észlelést, tehát a befogadási tevékenységet vizsgálja, a művészi alkotófolyamatról ellenben igen kevés szót ejt. A festő nyilvánvalóan „új költészet” megteremtésére törekszik, pontosabban minden egyes reflexiójával, szimbólumhasználatával, asszociációival magát a művet hozza létre. A szürrealista alkotófolyamat lényege a valóság folytonos jelenléte, amelyet bármikor előhívhat a festő, tulajdonképpen a célból, hogy eltérhessen tőle. Hiszen éppen azt szeretné megmutatni, ami rejtve van, amelyet nem lehet kimondani, amelyet nem lehet egyetlen szóval megnevezni vagy a már meglévő szavak megszokott jelentésével pontosan lefedni. A festő tehát folytonosan ingázik a beállítódások között, vagyis a fantáziavilágába merülve olyan tartalmak bukkannak elő számára, amelyek afficiálják őt és reflexióra készítetik, de alapvetően és *feltétlenül* az ábrázolás és a valóság kettőségében, feszültségében él és észlel.

Egy számunkra nem egyszerű helyzettel állunk szemben, mivel ahogyan láthattuk, a festő mint alkotó-fantáziáló, a készülő művét mint tárgyat szemlélő és abban elmerülő befogadó is egyben. Ennek megfelelően kell különbséget tennünk a festő által alkalmazott eszközök tekintetében, amely mind a fantáziát, mind annak képben való megjelenítését, valamint az emlékezet kérdését is érinti. Továbbá azt is hangsúlyozzuk, hogy az esztétikai beállítódás fenti bemutatása nem volt ok nélküli, ugyanis az esztétikai művek, vagyis a művészet vonatkozásában, közelebről a műalkotások befogadásához kapcsolódóan Husserl az úgynevezett perceptív fantáziát említi, amely fantáziatípus meglehetősen érdekes az alkotófolyamat vizsgálatára nézve is.

---

<sup>458</sup> Ullmann: *Képzelet és...* 86.

A szürrealista festői folyamat fantázia és emlékezet szempontjából történő vizsgálatunk kezdeteként induljunk ki abból, hogy Husserl kétféle értelemben használja a fantázia fogalmát és határozza meg a működésüket. Közös tulajdonságuk a valóságtól való eltekintés, azaz a valóság és a fantáziavilág közötti távolság megtartása, más szóval, saját fantáziáló tevékenységünk tudata. Husserli kifejezést használva, a fantáziálás alatt semlegesek vagyunk az észlelteket létének tekintetében. A fantázia kétféle működésében rejlő alapvető eltérést a tudatosságban kell keresnünk, ugyanis a fantázia egyfelől lehet elsődleges, kontrollálatlan és tűnékeny, másfelől lehet másodlagos, irányított fantázia. Husserl ezáltal a fantázia „próteuszi” jellegét hangsúlyozza, amely bármilyen formát felvehet, illetve a másik megközelítés felől, mindenféle pozíciótól való szándékos tartózkodásnak nevezi. Összefoglalva, a fantázia tehát lehet intencionális és nem-intencionális, amely alapján

[...] az előbbit hívhatjuk imaginációnak, szerkezete ugyanis az objektíváló aktusokéval mutat rokonságot, körülírható tárgya van, és hasonlít a képtudathoz. A másodikat pedig nevezhetjük szűkebb értelemben vett fantáziának, amely [...] erősen kötődik az affektivitáshoz [...]. Az imagináció tudatos és akaratos elképzelése egy nem észlelhető tárgynak, a fantázia viszont szabadon lebegő képek váltakozása, alapvetően a nappali álmodozáshoz hasonlóan.<sup>459</sup>

A megfogalmazott különbségtétel a fantázia eltérő feladatának egyértelmű elkülönítésére szolgál, így a fantáziajelenségek változékonysága és időbeli szaggatottsága, „felvillan valami mint szín és plasztikus forma, és már el is tűnik,”<sup>460</sup> akár lehet egy beugró „ötlet”, illetve Husserl szintén a semlegességhez sorolja a pretematikus történéseket, háttér-fantáziákat, melyek a mindennapi életet kísérő, de nem felétlenül tudatosult jelenségei. Fink megfogalmazásában, pedig a fantázia szabad elemei azok, „amelyek a lehetőségek nyílt játékterében szabadon csaponganak. Ezeket nem kötik meghatározott motivációik. [...] jellemző sajátja egyfajta múlt- és jövőhorizontalitás, amelyek azonban mindig teljesen meghatározhatatlanok.”<sup>461</sup> A második értelemben vett fantázia esetében a fantáziálás során „azt találom magam előtt és azt írom le, amivel ekkor »rendelkezem«, a fantáziatörténéseket, amelyek egyáltalán semlegesek, és pedig mindent a mintha módusában. *S így valamennyi leírás is*

<sup>459</sup> Ullmann: *A láthatatlan...* 137.

<sup>460</sup> Uő: *Az értelem...* 136., Vö: Husserl: *Phantasie, Bildbewussten...* 59.

<sup>461</sup> Uo. 77.

*modifikált értelmű lesz.*<sup>462</sup> Ez a fantázia az úgynevezett *tiszta fantázia*, melyet nem a játék szabadsága, hanem a minden pozíciótól való eltávolodás jellemez, egyfajta távol maradás, azaz tiszta nem-pozicionalitás. A Husserl által leírt fantáziaműködésekben valójában semmilyen rejtélyes történnel nem találkozunk, hiszen mindenki számára ismert és gyakran tapasztalt élményekről van szó. Ilyen például az „éber tudatban” passzívan lejátszódó fantáziaképek megjelenése, illetve a fantáziálásban való elmerülés, amelyből bármikor kiszakíthat egy „affektív tendencia”,<sup>463</sup> de akár ugyanolyan spontán módon véget is érhet. Ekkor egy észrevétlen epokhénak köszönhetően a fantáziavilágba képzelem magam, amely természetesen nem állóképek egymásutánja, hanem elevenen élő képzelet. Husserl megemlíti továbbá a kevert vagy mintha-élményeket, amelyek pozicionalitásuk mellett tartalmazznak fantáziákat, vagyis ebben az esetben az *észlelési tárgy* átfantáziálása megy végbe, például egy almát aranyba borítva képzelünk el. Végül pedig arról az esetről is olvashatunk, amikor egy nyilvánvaló látszatot létezőnek, az adott tárgynak veszünk, tehát a tételezés mellett a valóságba illesztve fantáziáljuk át a látszatot, akár egy kép-objektumot, „fantáziákat illesztnek bele a pozíciókba és a pozíciók fölé.”<sup>464</sup> Láthatjuk, hogy a fantázia működésének valamennyi fenti leírását akár azonnal meg is tudjuk valósítani, illetve, hogy a művészi fantáziát szintén ezek között kell keresnünk.

A következő feladatunk tehát annak felvázolása, hogy miként illeszthetők bele a fantázia eltérő funkciói a szürrealista festő alkotófolyamatába. Úgy tűnik, hogy a festő esetében a fantázia mindkét formájának működését feltételeznünk kell, mivel a festői észlelés több helyszínt megjárva, azaz a fantáziában és a természetes beállítódásban, illetve ezek között ingázva is működik és hat. Az általunk feltett belső dialógus az egymással szembenálló beállítódások észlelési tapasztalatainak összevetésében bontakozhat ki. Feltételezésünk alapján a festő a valósággal való összeillesztési kísérlet során vászonra viszi a csapongó fantázia „termékeit”, majd szemügyre véve ezeket, visszatér a természetes beállítódásba, amellyel lehetővé válik a fantáziaképeknek a valódi tapasztalatokkal való összehasonlítása és megfeleltetésének lehetősége. Másképpen megközelítve, egyrészt a szürrealista festő, mint például Dalí, — aki saját fantáziaképeinek változását tulajdonképpen magától függetlennek észlelte — a különböző technikákkal való kísérletezés eredményeként mintegy hipnotikus

---

<sup>462</sup> Husserl: *Fantázia, képtudat...* 31.

<sup>463</sup> E. Fink: *Megjelenítés és...* 82.

<sup>464</sup> Husserl: *Fantázia, képtudat...* 37.

állapotban, fantáziájába merülve alkotott, amelyből a látomások túlzottan tételezővé válása szakította ki. Másrészt, ahogyan Magritte művészetében láthatjuk, olyan módszert alkalmaz, amely során a valóság elemeit értelmezte át, azaz a festő szavaival, a hétköznapi tárgyakat „titokzatos étellel ruházta fel” és „átérezte a létüket.”<sup>465</sup> Láthatjuk, hogy alapvetően mindkét említett festő tudatosan alkalmazta a reflexió és a fantázia együttműködésének módszerét, amely alapján sajátos párbeszéd alakulhat ki a festő és készülő műve között. Ennek megfelelően azt kell feltételeznünk, hogy a fantázia világában elmélyült festő a valóság figyelmen kívül hagyásával figyel a képek alakulását, majd reagál is a meglepő összefüggésekre, illetve saját felbukkanó érzéseire, élményeire, emlékeire, amely értelmezési folyamatra, ezzel együtt pedig egy belső párbeszédre utal az alkotói folyamat során.

A szürrealista művészi fantázia és emlékezet sajátosságára fókuszálva a továbbiakban azt kell megvizsgálnunk, hogy Husserl milyen szerepet és potenciált szánt a művésznak az észlelés tekintetében. A párbeszédes helyzet után kutatva a legkézenfekvőbb megoldást a fantázia és a pozicionált én közötti dialógus kínálja, második eshetőségként pedig a valósággal való folytonos kapcsolattartást biztosító perceptív fantázia leírása merülhet fel. Mindenekelőtt szögezzük le, hogy a fantázia azon sajátosságait alkalmazzuk az alkotófolyamatra, amely a mindennapi észleléshez is hozzátartozik, azonban ezeket egymásra hatást gyakorló fantáziműködésként feltételezzük. Továbbá természetesen az észlelési hit, a feltűnő fantáziakép valóságnak való megfelelése, azaz a képjelenség „természetbe illesztésének”<sup>466</sup> lehetősége annyiban szintén érdekes számunkra, amennyiben a szürrealista festő ezt az összeütközést művészi eszköznak tekinti. Husserl útját követve, az említett első megoldás alapján a festő „fantáziál, a fantázia-világban él,”<sup>467</sup> majd megváltoztatja a beállítódását és a fantázia-észleletek szubjektumával szemben egy pozicionális ént létesít. Vagyis a festő úgy tekint a megjelenő képek egymáshoz kapcsolódására, változásaira, mintha szemlélője lenne saját, önállóan létező világuknak, miközben tulajdonképpen létrehozója is annak. A művészi világban való elmélyülés következtében szinte észrevétlenül válhat pozíciót a fantázián, itt az alkotófolyamaton belül, és a fantáziaképet mint saját „kvázilátás(á)nak” a látottjaként figyel meg, ugyanakkor a hozzá kapcsolódó élményekre is reflektál. Végül pedig létesít egy, a

---

<sup>465</sup> Pierre: *Magritte*. 19.

<sup>466</sup> Husserl: *Fantázia, képtudat...* 26.

<sup>467</sup> Uo. 31.

kvázi-hitben részt nem vevő második ént, amely reflektíve tekint a „képre”.<sup>468</sup> A szürrealista alkotófolyamatban is hasonló módszert képzelhetünk el, azonban a belső párbeszéd a valóság és a fantáziavilág összevetésén és ezáltal affektusokat kiváltó hatására épül. A festő tehát olyan, a semleges, vagy más szóval pozíció-mentes (*Stellungsfreies*) „inaktualitás”, valamint a valóságot folyton előhívni képes állapot kettősségében alkot, amelyben a párbeszéd az összekötő elem, ahol a festő saját, a látvány által előállt élményei is kifejezésre kerülnek. A bemutatott husserli leírás tehát csupán részben lehet számunkra megfelelő, mivel a szürrealista festő nem csak állandó kapcsolatban áll a valósággal és önmagával, hanem reflektál is az azokat érintő változásokra. Tehát egy olyan fantáziaműködést kell keresnünk, amely igazodik a szürrealista alkotói munka e sajátosságához, amely átvezet minket a perceptív fantázia területére. Husserl szerint „a fantáziavilágok teljesen szabad világok, és minden fantáziált dolog egy kvázi fantáziavilágba süllyed [...] A fantáziák sajátossága a tetszés szerintiségük. És ezért a feltétlen önkényességük.”<sup>469</sup> A művészettel kapcsolatos vizsgálataiban során egy olyan fantáziaészlelés leírásával is találkozhatunk, amely a fantázia önkényességével szemben fenntart bizonyos mértékű kapcsolatot az észlelt tárgyi világgal, amely a vizsgálatunk szempontjából különösen érdekesnek mondható. Ide tartozó példaként Husserl a színházat,<sup>470</sup> illetve a tündérmeséket hozza fel, és a megfogalmazása alapján világossá válik, hogy a befogadásuk során alkalmazott fantázia az eddig felvázoltaktól eltérően működik. A valóság mese vagy előadás alapján történő átfantáziálása ugyanis nem azonos a pozícióktól való tartózkodással, mivel a perceptív fantázia nem a pozíció felfüggesztésével lép működésbe. A fantázia ezen formája a valóságot átalakító és akként valóságosnak észlelő és tétélező alkotó tevékenységnek tekinthető, amelyben tehát a megjelenő tapasztalat a valóság *ellenében* vett valódi létező. Vagyis „pontosan azt alakítom át képzeletben, ami ellene szól, és így képzeletben egybehangzást hozok létre.”<sup>471</sup> Hangsúlyozzuk azonban, hogy Husserl nem engedi meg a fantázia elburjánzását, mivel a valóság és a képzelet keveredése megszűnik, amint véget ér az előadás vagy abbahagyjuk a mese olvasását. Ugyanakkor a színházi világ valóságként való elfogadása közben sem számolódik fel teljes egészében a valósággal való kapcsolat. A művész valójában kettős észlelést végez,

---

<sup>468</sup> Uo. 33.

<sup>469</sup> Husserl: *Phantasie, Bildbewusstsein...* 535. „Die Welten der Phantasie sind aber durchaus freie Welten, und jedes phantasierte Ding setzt eine Phantasiewelt im *quasi* [...] Das Eigene der Phantasie ist ihre Beliebigkeit. Und daher ideal gesprochen ihre unbedingte Willkürlichkeit.”

<sup>470</sup> Vö. Marosán: *Kontextus...* 66., 143.

<sup>471</sup> Husserl: *Phantasie, Bildbewusstsein...* 450-451., illetve Husserl: *Fantázia, képtudat...* 45.

amelynek során a valóság háttérében, a valóságon belül létrehozza a műalkotás, vagy az alkotófolyamat horizontját. A szürrealista alkotófolyamat alatt szintén olyan észlelést feltételezhetünk, amelyben az aktuális összefüggések a mérvadók, amelyeket egyáltalán nem befolyásolják az egymásnak ellentmondó, illetve a valósággal összeegyeztethetetlen megjelenések. Még ha nem is teljes mértékben fedi le a színházi élmény tapasztalatát, érdekes lehet számunkra Magritte *Személyes értékek* (8. kép) című festménye, amelyen a mindennapi tárgyak egészen elképesztő helyzetben tárulnak a néző és természetesen a festő elé. A használati tárgyak a szokásostól eltérő szerepben tűnnek fel, amelyből a festő számára megmutatkozó tárgy és fantázia, azaz valóság és az abban rejlő lehetőségek egymásba fordulását előmozdító reflexióra következtethetünk.



8. kép. Magritte: *Személyes értékek* (1952)

Vagyis a fantázia e típusának megfelelően, a szürrealista művészi észlelés és művészi valóság egyszerre foglalja magában az aktualitást és az inaktualitást.<sup>472</sup> Azonban nem csupán a valóság háttérében jön létre művészi horizont, hanem a valóság horizontjának kitágításával, amely sajátos, szubjektív világot alkot meg az életvilágon (*Lebenswelt*) belül.<sup>473</sup> Az alkotófolyamatban előbukkanó képek, érzések, valamint affektív spontaneitásuk és az ezeket kísérő belső beszéd, mind a festő és a készülő mű kontextusában helyezkednek el. Azonban a festő tudatos és tudattlan erők működése mellett, maga hozza létre saját valóságát, azaz a perceptív fantázia az alkotói munka egyik eszközének tekinthető. Csupán megemlíthetjük, hogy a festőhöz vitathatatlanul

---

<sup>472</sup> Uo. 452-453.

<sup>473</sup> Vö. John Barnett Brough: Art and Artworld. In Robert Sokolowski (ed.): *Edmund Husserl and the Phenomenological Tradition*. Washington, The Catholic University of America Press, 1988, 25-47.

hozzátartozó képtudat, amely a kép-objektum és a kép-szüzsé elválására mutat rá,<sup>474</sup> sajátos szerepet tölt be a szürrealista alkotófolyamatban, mivel habár elválnak egymástól, de egybe is forrnak az alkotói munka során. Vagyis a megtört egység csak átmenetileg bomlik fel, mivel itt a fantáziavilágban való észlelés és a kép előtti élmények szintén egymás feltételei.<sup>475</sup> A fantázia egyik nagy előnye, hogy képes a festő önmagát mint egy másikat megteremteni és mintegy kívülről reflektíve szemlélni és átérezni saját élményeit, amely szintén a belső párbeszéd lehetőségét erősíti. A perceptív fantáziához tartozó sajátos *megjelenítés (Vergegenwärtigung)* az a mód, amely lehetővé teszi a festő számára a látomásos képek előhívását, ugyanakkor, ahogyan már többször említettük, személyes emlékek is előléphetnek, amelyek viszont már a *visszaemlékezéshez* tartoznak.<sup>476</sup> Husserl a művészi kép-tudat megemlézése mellett, a kép-objektum tudatot hozza fel a perceptív fantázia egyik példájaként, amelyet a már említett színházi előadásba való merüléshez, illetve a tündérmesék olvasásához kapcsolódóan tételez. Ismét emeljük ki, hogy Husserl szerint a néző nem szakad el teljesen a valóságtól az előadás alatt, miközben mégis egyfajta illúzióban él, amelyben azonban a látott képek, pontosabban képsorozatok a perceptív fantáziának köszönhetően közvetlen imaginációként tűnnek fel. Egy sajátosan, a tárgyi valójában érzékelt fikció, egy illúzió, amelyet azonban nem fenyeget a lelepleződés veszélye, mivel a néző az előadásban látottakat nem veti össze a valósággal, tisztában van azzal, hogy „művészi képpel” van dolga. Még akkor is, ha ez a művészi kép igaziként működő és ható megjelenítésként lép fel, miközben az előadás valósnak vett tapasztalata mellett a nem-modifikált tapasztalatok fokozatosan elhomályosulnak (*verdeckt*). A perceptív fantáziáról már tudjuk, hogy működése során a valósághoz tartozó tapasztalatok nem kerülnek játékon kívül, hanem végig tudatosak maradnak,<sup>477</sup> így fennmarad az érzékelés és az előadás során a fantáziában „mintha” - ként látottak közötti kapcsolat. Például, ha a színpadon álló szék mondjuk, egy bizonyos szereplő tulajdonaként jelenik meg a darabban, akkor egyszerre észleljük úgy, „mintha” annak a szereplőnek a széke lenne, valamint a valósághoz tartozó bútordarabként.<sup>478</sup> Úgy gondolom, hogy nem szorul további magyarázatra ez a jelenség, ahogyan az sem, hogyan vonatkoztatható a

<sup>474</sup> Husserl: *Phantasie, Bildbewusstsein...* 467. „[...] zwischen Bild und Sache Diskrepanz statthat [...]”

<sup>475</sup> Uo. 468.

<sup>476</sup> Uo. 476. Husserl a műalkotásokban a dolgokhoz tartozó érzésekről, gondolatokról ír, amelyek kifejezése nem tartozik saját élményként az azokat megmutató (darstellen) személyhez; a dolgok jellegzetessége, amelyet maguk képviselnek.

<sup>477</sup> Uo. 517.

<sup>478</sup> Vö. Uo. 510. Husserl a darabban szereplő király koronázási köntöseként alkalmazott kabát példáját említi.

perceptív fantázia a szürrealista alkotófolyamatra, illetve az azt tulajdonképpen működésben tartó belső párbeszédre. A fantázia ezen típusa alkalmasnak mutatkozik annak leírására, hogyan lehetséges és miként valósítható meg a valóság és a képzelet egymásra vetítése az alkotófolyamatban, még ha Husserl egészen más kontextusban tárgyalja is mindezt. Nem arról van szó ugyanis, hogy a fantázia minden irányban kiterjesztve átveheti a valóság szerepét, ezáltal mintegy észrevétlenül a „mintha” állapotába vetve a fantáziálót. Mivel még ebben a fantázia-észlelésben sem lehetünk egészen szabadok, a fantáziálások ugyanis saját objektivitással rendelkeznek, amelyek megkötik a nézőt, ez alól pedig kizárólag a kreatív művészek képeznek kivételt,<sup>479</sup> amely megállapítással talán közelebb kerültünk a megoldáshoz. Láthatjuk, hogy feltevésünk szerint a szürrealista festő a perceptív és a reprodukív fantáziát is eszközként alkalmazza az alkotói folyamatban. Elsőként megalkotja, illetve engedni előjönni a különböző fantáziaképeket, látomásokat, miközben figyeli az egymásra épülő képek folytonosságát. A bizonyos mértékében állandósult képet vászonra viszi, de a festés pillanatában azonnal reflektál rá és önmagára is. A képen kifejezésre, illetve kifejeződésre kerülő mondanivaló és a festő befogadóként elvégzett reflexiója konfliktusában, azaz a kettő közötti feszültség miatt alakulhat ki a belső párbeszéd a művész (önmaga) és műve között.

A fejezet zárásaként mindenképpen érdemes megemlíteni Bernet a tudattalan problémáját érintő interpretációját, amelyben a kvázi-észleléssel tapasztalt fantáziavilágot észlelő, jelen esetben a szürrealista festő olyan „szimbolikus öntudatként” lép fel, amely távol tartja magát a valóságtól. Azonban, mutat rá Bernet, a fantáziát mint reprodukív belső tudatot „nem szabad az ösztöntől való megszabadulásként érteni, hanem sokkal inkább annak a lehetőségnek a megnyílásaként, amely az ösztönt a fantáziák formájában juttatja szabad, tudatos ábrázoláshoz”,<sup>480</sup> megvédve a tudatot a traumatikus élményektől. Ez a megjegyzés azért is lényeges, mivel a szürrealista művészek érzékeny kapcsolatban állnak az álomtartalmakkal, amelyek így nem csupán elérhetővé válnak számukra, hanem biztonságos — közel a lacani elképzeléshez — módon érthetők el. Ebből következően merült fel az a gondolat Rudolf Bernet, illetve a már említett Marc Richir elméleteiben

---

<sup>479</sup> Uo. 519. „[...] der schöpferische Künstler allein hat hier Freiheit und betätigt sie nur in Bindung an ästhetische Ideale.”

<sup>480</sup> Bernet: *A tudattalan tudat...* 16.



is, hogy Husserl talán elhamarkodottan járt el, amikor a fantázia fogalmának kidolgozásakor nem helyezte azt első helyre mint valódi észlelést.

A szürrealista alkotófolyamatra vonatkozó felvetéseink alapján azt mondhatjuk, hogy a festő tisztában van saját fantáziájának működésével, amellyel egy olyan világba veti bele magát, amelyben bármi lehetséges, bármi megtörténhet, akár saját traumatikus élményeivel is szembenézhet, és meg is jelenítheti azokat a művében. Ezekre reflektálva pedig, egyúttal a festőt ösztönző affektusként működve visszaállhat az egykor már elfojtott vagy mellőzött emléke, illetve akár új, a művészt is meglepő oldalát megmutatva jelenhet meg a festő előtt. Ahogyan bemutattuk, egyfelől a múlt addig nem létező aspektusa és az ebből eredő módodulásai, valamint az eredeti változat közötti feszültség, másfelől a látomások által a vásznon kifejeződő látens mondanivaló értelmezése vezethet a dialogikus szituációt kialakulásához, amely egyben az alkotófolyamat továbblendítésének is alapjául szolgálhat.

Ahogyan azt már több ízben említettük, a szürrealista festők között többen eltérő véleményen voltak a módszereket illető kérdésben és elutasítón nyilatkoztak a tudattalan befolyásoló erejét hirdető elmélettel kapcsolatosan. Ugyanakkor nem tagadták a tudattalan hatását, csupán annak kizárólagossága ellen léptek fel. Szeretnénk kiemelni azonban, hogy mind az álmokra, látomásokra épülő tudattalant előtérbe helyező, mind a tudatos asszociáció működését hangsúlyozó alkotófolyamatban az utalás és a többletvélés sajátos formájával találkozhatunk. Ehhez kapcsolódóan a felvetéseink alátámasztásának egy újabb lényeges pontjához érkeztünk, amelyet a következőkben az alkotófolyamaton belül feltett párbeszéd husserli megfelelőjének, a belső monológ, vagyis a magányos beszéd leírásának vizsgálatával világítunk meg. A belső monológ elemzése során szintén a fantázia, az emlékezet, valamint az észlelés sajátos működésére koncentrálnunk.

**Belső monológ.** A megfogalmazott felvetéseinket követve az előzőekben arra kerestük a lehetséges válaszokat, hogy a szürrealista festő vajon milyen helyzetben folytathat belső párbeszédet művével és önmagával. Ezúttal pedig e párbeszéd lefolytatásának módja után kutatva, a lehetséges dialógus mint magányos monológ kérdésének területére lépünk, amelynek alaposabb vizsgálatával a husserli magányos monológ egy sajátos, párbeszédese formáját feltételezzük. A belső monológra vonatkozó gondolatok alapján az általunk feltett párbeszédese helyzetnek a husserli fogalmak alapján történő elemzésének lehetőségére fókuszálunk. Ennek megfelelően a fantázia és az észlelés

kapcsolatának vonatkozásában igyekszünk feltárni az alkotófolyamatban zajló párbeszédet, amely során a művész és művész közötti *közlés* lehetőségét vizsgáljuk. Az elemzésünk vázát, tehát a belső monológgal kapcsolatos felvetéseink alapját a kifejezésnek a többletvélelés vagy többletészleléshez való viszonya adja. Husserl szerint valamennyi tárgyi tudatban „jelen van az önmagán túllépő vélekedés, melyet ezért a tudat egyik lényegi mozzanatának kell tekintenünk. Így azt kell mondanunk, hogy az adott tudat valójában »többletvélekedés« tehát saját tartalmánál valami többnek a vélelése.”<sup>481</sup> A többletvélekedést kísérő fogalmi többlethez kapcsolódik a szürrealista művekben megjelenő látens tartalmak kifejeződésének lehetősége, amelyet ezúttal a nyelvi kifejezés oldala felől közelítünk meg. Azonban nem követjük végig Husserl jel és jelentés kapcsolatára irányuló gondolatmenetét, kizárólag a szürrealista festő belső párbeszédében fellépő szerepét nézzük meg közelebbről, feltételezve, hogy a szürrealista alkotófolyamatban a festő önmagával folytatott párbeszéde során a készülő műben kifejeződő jelentés affektusként hat a művészre.

Husserl *Logikai vizsgálódások (Logische Untersuchungen)* első és második kötetében olvashatunk a vizsgálódásunk szempontjából érdekes, a jelzéshez kapcsolódó utalásról, illetve a belső monológ elméletéről. Az első rész elején máris tisztázásra kerül a *jel* és a *kifejezés* fogalma, amelyek között Husserl egyértelmű különbséget állapít meg. Amellett, hogy mindkettő jel, kijelenti, hogy a kifejezéshez (*Ausdruck*) jelentés is társul, értelmet fejez ki, míg a jel (*Zeichen*), habár szintén viszonyban áll azzal, amit jelöl, de nem minden esetben fejezi ki a jelentést, hanem csupán asszociatív utal (*Ainzeichen*) egy olyan tárgyra vagy tényállásra, amely nincs jelen, de tudomásunk van a létezéséről. A kifejezés tehát egy jelentéssel bír, a jelzés pedig jelentés nélküli jel, emellett azonban azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy a jelzés a megmutatás mellett jelentésfunkciót is betölthet, vagyis összefüggést, együttműködést láthatunk a jelzéshez kapcsolódó utalás és a kifejezéshez fűződő jelentés között. Azonban a kijelentésben, illetve a beszédben a kifejezéshez kapcsolódó utalás csupán külsődleges és emiatt leválasztható jel lehet, vagyis nem képezheti lényegi részét a jelölésnek. Husserl szerint tehát az utalás és a jelentésadás egyértelműen elválasztható egymástól, ezért a kijelentés elveszítheti a jelzésként működő tulajdonságát, amely az úgynevezett magányos vagy belső beszédben meg is történik. Husserl szerint „a gondolatnak nem pusztán

---

<sup>481</sup> Husserl: *Karteziánus...* 59.

kifejeződnie kell a jelentés módján, hanem a tudomásra hozás révén közlődni is,<sup>482</sup> amellyel a belső beszédet, — mivel nem történik *közlés* benne — kivonja a kommunikáció köréből, ezzel együtt pedig az önreflexivitas lehetőségét is kizárja. Habár a magányos beszédben a szavak ugyanúgy jelekként működnek, mint a valóságos párbeszédben és a jelentésüket sem veszítik el, viszont már nem valaminek a jelzései, vagyis, mondjuk így, kizárólag önmagukat mutatják meg. Husserl szerint a kifejezés egy érzéki jel és a neki értelmet adó aktusok kettőséből áll össze, melyek együttműködésének eredményeképpen egy bizonyos tárgyra gondolunk. Vagyis először „megalkotunk elménkben egy meghatározott jelentésű gondolatot”, majd ehhez „tapasztalatainkban szemléleti megfelelőt találunk, amely [...] vélekedésünket a tárgyészlelés eleven valóságával ’telíti’.”<sup>483</sup> Ennek megfelelően megy végbe az a folyamat, amelyben a beszédet alkotó hangok szavakká válnak az értelmet adó aktusoknak köszönhetően, amelyek egyfelől szemléleti betöltődést eredményező intuitív, valamint a nem jelen lévő tárgyra, „hanem múltbeli dolgokra, vágyakra, fantáziatárgyakra, vagy éppen képekre”<sup>484</sup> irányuló szignitív, avagy utaló aktusok, másfelől a jelentést betöltő és jelentést kölcsönző aktusok révén a jelentést biztosítják. Ezek alapján a „szignitív intenciók jelentik a belépést az ész birodalmába, míg az észlelést kísérő üres intenciók megmaradnak az érzékiség szintjén”<sup>485</sup> Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy ezek az aktusok nem magát a jelentést hozzák létre, hanem a kifejezésaktusok ideális tartalma, a megfelelő jelentés felé irányítanak, a kifejezés tehát „minden értelemhez idomulni tud, és azt a fogalmi általánosság körébe emeli.”<sup>486</sup> Láthatjuk, hogy a jelentések nem reális létezők, mivel mind a *jelölőtől* (kiondott szó), mint pedig a *jelölttől* (az általa megmutatott dolog) különböznek, a kifejezés tehát nem egyenlő a kifejezett értelemmel, hanem a kettő eleve összefonódik.<sup>487</sup> Az érzéki jel, itt a szóhangzás, az általa megcélzott értelemre mutat rá, így a jelentés mint újszerű tárgy jelenik meg, mely az intenció által jelenik meg, áll elő. Nem célunk tovább haladni ezen az úton, csupán az utalás és a kifejezés kapcsolatának alapjait szándékoztuk felvázolni. Vagyis arra próbáltunk rámutatni, hogy az intuitív és szignitív aktusok kettősségének

---

<sup>482</sup> Uő: Logikai vizsgálódások I. Kifejezés és jelentés. Ford. Simon Attila, Ullmann Tamás. *Cirka online*, 2017/1. <http://www.cirkart.hu/2017/01/05/logikai-vizsgalodasok-i-kifejezes-es-jelentes/>

<sup>483</sup> Tengelyi: *Élettörténet...* 136.

<sup>484</sup> Deczki Sarolta: *Meredek sziklagerincen*. Budapest, L'Harmattan, 2014, 129-130.

<sup>485</sup> Marosán: *Kontextus...* 115. Marosán Sokolowski *Introduction to Phenomenology* (Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 79.) című könyvéből idéz.

<sup>486</sup> Tengelyi: *Élettörténet...* 154.

<sup>487</sup> Vö. Rudolf Bernet – Iso Kern – Eduard Marbach: *Edmund Husserl. Darstellung seines Denkens*, Hamburg, Felix Meiner, 1989, 156.

állandóan egymásra ható működésének egy sajátos együttműködését feltételezhetjük a szürrealista alkotófolyamatban, mivel a szignitív aktusok intuitív betöltődése nem csupán nem teljes, hanem olyan ellentmondásokat mutathat fel, amelyek továbbutalásokat eredményeznek, így értelmezést és a jelentés megváltozását vonva maga után.

A magányos beszédre rátérve elsőként a közlő beszéd jellemzőire kell kitérnünk. A közlő beszéd lényeges vonása, hogy a beszélő a szavakat a hallgatóval való közlés szándékával hozza létre, továbbá megköveteli, hogy a hallgató tisztában legyen azzal, hogy a beszélő *számára* akar értelmet közölni, amellyel kapcsolatban jelentéskölcsönző aktusokat tulajdonít neki. A beszédben így a hallgató a beszélő kifejezéseit a pszichikai élményeinek, gondolatainak jeleiként fogja fel, amelyeknek köszönhetően a beszélő közölni akart mondanivalója a hallgató tudomására jut. Azonban a magányos beszédben, — vagyis amikor önmagunkat mint önmagunkhoz beszélőt fogjuk fel — a kifejezés jelentése egybeesik a tudásra hozó teljesítményével, azaz a beszélő a beszéde által saját pszichikai aktusait juttatná kifejezésre, azaz önmaga tudomására hozná saját gondolatait. Ennek következtében úgy tűnik, hogy a monologikus beszédben a beszélő kifejezései ugyana kimondanak, jelentenek valamit, de nem közölnek. Ezzel el is érkeztünk Husserl azon megállapításához, miszerint a belső beszéd tulajdonképpen az utalás közreműködése nélkül megy végbe, hiszen a beszélő szavait haszontalan lenne saját élményeinek megmutatásaként tekinteni. Mivel Husserl úgy véli, hogy „csak akkor nevezhető valami jelzésnek, ha és ahol ez a valami egy gondolkodó lény számára ténylegesen valaminek a megmutatására szolgál,“<sup>488</sup> valóban arra lehet következtetni, hogy az önmagunknak történő jelzésnek nem lehet sok értelme, hiszen mire és miért utalnánk egy magányos gondolkodás során? Ahogyan Husserl rámutat, „a rólunk szóló aktusok ugyanabban a pillanatban át is élik magukat“, ezért a „monologikus gondolkodó saját szavait »érti meg«, és az a megértés egyszerűen az aktuális jelentés.“<sup>489</sup> Vagyis nem szükséges felidézni egy tárgyat vagy tényállást, amely nincs jelen, azaz nincs szükség asszociatív vagy oksági kapcsolatokra, hiszen a jelen közvetlenségében fordulhatunk önmagunkhoz. Mindezek után világosan láthatjuk, hogy elemzésünk legelső akadályával szembesülünk, hiszen az előzőekből egyértelműen kiderül, hogy Husserl a belső monológot nem tartja valódi párbeszédnek

---

<sup>488</sup> Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen I*. Tübingen, Max Niemeyer, 1993. 25. „Im eigentlichen Sinn ist etwas nur Anzeichen zu nennen, wenn es und wo es einem denkenden Wesen tatsächlich als Anzeige für irgendetwas dient.“

<sup>489</sup> Uo. 74.

(*Ausdruck ohne Anzeichen*), nem tulajdonít neki semmilyen feltáró jelleget, megfogalmazása szerint közben „nem utalok magam számára semmire”. Tulajdonképpen a belső monológ mint a beszéd epokháját végrehajtó, azaz az utalásoktól megtisztított kifejezést elérő transzcendentális ego beszéde, „az evidencia és az igazság forrása.”<sup>490</sup> A hangsúly valójában nem is a dialógus lehetséges voltának kérdésén van, mivel Husserl egyáltalán nem tagadja a belső monológ dialogikus jellegét, azonban mindenképpen a beszéd, nevezzük így, anomáliájának tekinti, és azt állítja, hogy „ilyen esetekben nem beszélünk tulajdonképpeni, kommunikatív értelemben, [...] csupán beszélőnek és közlőnek képzeljük magunkat.”<sup>491</sup> Röviden, Husserl szerint semmilyen új információhoz nem juthatunk magunktól. Azonban, feltevéseink szerint a kialakult dialógus során a festő valami újat mond magának, a festő egy korábbi élményét, illetve egy régi emléket új változatban meséli el önmagának, vagy éppen mozgósítja a tudattalan régióját: „a belső beszéd alapjában véve párbeszéd; minden reprodukált beszédet újra magáévá tesz és újramintáz az, aki idézi, a szóban forgó idézet akár valaki mástól, akár az Én egy korábbi állapotától ered.”<sup>492</sup>

Természetesen az alkotófolyamatot atipikus kommunikációnak, közlési aktusnak kell tekintenünk, ahol a normálistól való nyilvánvaló eltérés a festő sajátos párbeszédét megalapozó nézőpontváltásokkal magyarázható. Azonban továbbra is fennáll a probléma, hogy a festő önmagával, illetve önmagához való beszéde, miként képzelhető el mint közlés, vagyis, hogyan lehetséges a kifejezésre juttatott gondolatok, élmények és az azokat tudomásra hozó festő egyszerre *beszélő* és *hallgató* pozíciója. Feltevésünk szerint egyfajta önaffektuson keresztül lenne leírható ez a sajátos helyzet, amely a készülő mű közvetítésével mehet végbe egy sajátos, a készülő mű észlelését kísérő belső dialógus formájában. Ebben az esetben a mű maga a kifejezéshez tartozó érzéki jel, amelyben a festő jelentésintenció, pszichikai élményei kifejeződnek, így a mű a rá való reflektáláskor közöl valamit a festőnek számára önmagáról, amely közlés *afficiáló* eövel hat rá. A festő ezáltal olyan szavakat vagy új meglátásokat „mond ki”, amelyeket a műből eredő idegen tartalomként fog fel. Mint mondtuk, nem a párbeszéd elképzelésének lehetősége jelenti most az alapvető problémánkat, hanem az új

---

<sup>490</sup> Heinz Hülsmann: *Zur Theorie der Sprache bei Edmund Husserl*. München, A. Pustet, 1964, 216. „Der innere Monolog der transzendentalen Egoität ist die Quelle der Evidenz und der Wahrheit.” Vö. In Hans Bernhard Shmied: *Subjekt, System, Diskurs*. Dordrecht, Springer-Science, 2000, 155.

<sup>491</sup> Husserl: *Logikai...* 8. §

<sup>492</sup> Roman Jakobson: *Language in literature*. Cambridge, Harvard University Press, 1987, 54. „[...] inner speech is in essence a dialogue and that any reported speech is *appropriated* and remolded by the quoter, whether it is a quotation from an alter or from an earlier phase of the ego”

információ közlésének a lehetetlensége, amely mellett Husserl kitartóan érvel. Viszont a szürrealista festő esetében sajátos helyzetet láthatunk, mivel van egy közvetítő, egy érzéki jel, amely részt vesz a beszélgetésben. Felvetésünk szerint, az alkotófolyamatban a festő párbeszéde a készülő műre való reflektáláson, vagyis a saját kifejezéseinek a megértésén alapul, azonban ezt a párbeszédet *kérdés és felelet* formájában gondoljuk el. Nyilvánvalóan ebben az esetben sem sikerült átlépnünk a husserli közölhetetlenségre vonatkozó megállapítást, mivel a festő szintén a „saját szavait érti meg” az azoknak éppen-akkor tulajdonított jelentésében. Vagyis a szürrealista festő párbeszédében különböző jelentésváltások következhetnek be, vagyis a jelek és jelentések közötti kapcsolat megváltozása mehet végbe esetleg egészen újszerű összefüggéseket alkotva.<sup>493</sup> Ez utóbbi feltevés azonban már túlmutat a husserli rendszeren, ezért továbbra is kérdéses, hogy az alkotófolyamatban zajló belső vagy fantáziált párbeszéd tényleges közlésnek tekinthető-e.

Láttuk, hogy Husserl szerint a magányos beszédben egyszerűen megszűnik a címzettel való kapcsolat, így a beszélő kifejezései a szubjektív, belső élmények létezését hivatottak csak kifejezni.<sup>494</sup> Ebben az értelemben pedig az önmagunknak feltett kérdés is értelmetlennek, sőt céltalannak hat, mivel a kérdés sem lesz több, mint a benne rejlő tartalom. Hogyan lehet szó mégis új információ átadásáról az alkotófolyamat alatt? Amennyiben feltesszük, hogy a magányos beszédben a festő kifejezései is jelzésként funkcionálnak, lehetővé válik, hogy a festő önmagával folytatott párbeszédében a kifejezések mintegy utalva arra, esetleges közlést tartalmazzanak, azaz a tudomásra hozott pszichikai élmények jelentésként tűnjenek fel. Ezáltal a beszélő saját megéléseit nyilváníthatja ki, vagyis az élményeit jelentésként közli magával, méghozzá az utalásnak köszönhetően.<sup>495</sup> Természetesen nem mehetünk el a husserli megállapítás mellett, hogy a nyelvi jelentés nem lehet kizárólagos személyes élmény, közölhetőnek kell lennie, amely a közlő funkció módosulásának, azaz az utalással alakulásának következményeként a szürrealista festő esetében is megvalósulni látszik. Felvetésünk szerint a magányos gondolkodásban ugyanúgy különbséget kell tennünk az asszociáció játéka miatt felderengő, a festő eszébe jutó személy, emlék vagy más élmény, illetve a kifejezés ideális jelentése között, mivel az előbbiek nyilvánvalóan nem azonosíthatók az

---

<sup>493</sup> Husserl: *Logikai...* 22-23.§

<sup>494</sup> Husserl: *Logische...* 690.

<sup>495</sup> Vö. Michael Sukale: *Denken, Sprechen und Wissen*. Tübingen, Artibus, 1988, 37-39. A szerelmesek titkos beszédét látjuk itt a közlő funkció megváltozásának példájaként. A „szép az idő” kifejezés számukra mást közöl, miközben a szavak jelentése nem változik meg.

azt kiváltó kifejezés jelentésével. E tekintetben a kifejezés egyrészt szándékolt, szükségszerű kapcsolatban áll a benne kifejezett jelentéssel, másrészt csupán esetleges a közölttel való viszonya. Tehát ebben a nem kommunikatív beszédben is számolhatunk utalással, a beszélő gondolataira történő rámutatással, de hogy ezek a beszélőt meglepő ismeretként bukkannak-e fel, az továbbra is kérdéses. A felvázolt husserli gondolatmenetet követve, de a szürrealista művész helyzetére rávetítésként módosítva, a festő olyan ébresztésélménynek lehet részese a készülő művére való reflektálás során, amelyet a művészi asszociációs készség képes a kifejezésre váró jelentés érdekének megfelelően továbbvezetni és alakítani. Így ha például a képen látható részletről az édesanyja tragikus halála jut a festő eszébe, azt nem a mű jelentéseként kezeli, hanem a művön keresztül megtörténő, kifejeződő közlésként. Itt azonban a tudásra hozás nem csupán szemléletileg mutatkozik meg, hanem affektusként is, a festő tehát egyfelől „látja” kifejeződni saját érzéseit, gondolatait, másfelől át is éli azokat, azonban a kettő ezúttal sem esik teljesen egybe,<sup>496</sup> amely miatt a párbeszéd feltételezhetővé válhat. Feltvéseinket követve, a képben megpillantott látvány miatt olyan élmények léphetnek fel, amelyek megdönthetik a megszokott jelentéseket (a szemléleti tartalmakhoz kapcsolódó rögzített fogalmak egysége felbomlik) és új jelentés keresésére, pontosabban jelentésváltoztatásra készíthetik a festőt.<sup>497</sup> Azaz a kép által közvetített közlés, valamint a festőre ható affektusok egybefonódása és a készülő műre való visszairányítása közben a festő az önmagával való konfliktussal szembesül.

Tudjuk, hogy a vizsgálatunkat érintő szituáció meglehetősen különleges, mivel a husserli alaphelyzettel szemben, az alkotófolyamatban van „kit” kérdezni, nevezetesen a készülő művet. A műre reflektálva egyfajta önaffektus léphet fel a festőben, mivel a képen keresztül olyan afficiáló erők hatnak, amelyek tulajdonképpen a festőből indulnak ki és irányulnak vissza rá. Ismeretes, hogy Husserl számára egyértelmű, hogy az ember folyton reflektál önmagára, azaz képes távolságot tartva rálátni saját életére, amely afficiálja őt, azaz affektusok merülnek fel, új tapasztalatokat adva a már meglévőkhöz. Tegyük hozzá, hogy az affektusok közül természetesen nem mindegyik éri el a tudatos szintet, többségük egyszerűen lezajlódik anélkül, hogy magára vonná a

---

<sup>496</sup> Vö. Husserl: *Logikai...* 7.§

<sup>497</sup> Tudjuk, hogy a kifejezés nem rendelkező teremtő erővel, ahogyan arra Tengelyi és Ullmann is rámutat a hivatkozott művekben. Ha jelentésváltozásra leszünk figyelmesek, az kizárólag a jelentésadó aktusban történő homályosságnak, hibának tudható be. A vizsgálat során mi a jelentések összeillesztésével kapcsolatosan használjuk és feltételezzük az új jelentés kialakulását.

figyelmet.<sup>498</sup> A figyelem felkeltése az affektus egyik alap ismeretőjegye, tulajdonképpen olyan ébresztő erőként működik, amely kívülről érkezik ugyan, azonban belső erők is csatlakozhatnak hozzá, felerősítve az élményt. A passzív szintézis kötetben Husserl által megfogalmazott értelemben az affektust olyan vonzasként, vagy erőként kell elképzelnünk, amelyet egy tudott, észlelt tárgy gyakorol az énről az adott tárgy felé való odafordulását eredményezve. Az odafordulással pedig kezdetét veszi a tárgy közelebbi szemléletére, vagyis a tárgyra irányuló ismeretszerzésre való törekvés.<sup>499</sup> Ki kell elemelnünk azonban, hogy az ebben az értelemben vett affektusokat nem lehet összemenni azzal a korábbi megállapítással, miszerint a fantázia alapvetően része a mindennapi észlelésnek, amely során felbukkanhatnak bizonyos affektusok, például vágy, szégyen, illetve egy emlék felidézéséhez kapcsolódó érzések, stb. Husserl számára az affektus olyan odafordulást jelent, amelynek hatására valami addig nem jelen lévő kiemelkedik a háttérből. Ez a tárgy, emlék vagy más, leülepedett észlelet megjelenésével felkelti az én figyelmét és annak megismerésére ösztönzi. Azonban, a már említett asszociáció működése tovább vezetheti az afficiáló erőt, vagyis az odafordulás következményeként egy másik tárgy, élmény, emlék idéződhet fel az énből, melynek alapja egyfajta, ahogyan Tengelyi is írta, utalásösszefüggés, amelynek köszönhetően egy kép átveheti egy másik kép helyét, egy szín tűnhet fel egy érzéssel kapcsolatban. A leírt utalásösszefüggés a szürrealista módszer eszközeinek tűnik ugyan, azonban olyan eszköznek kell tekintenünk, amelyet bizonyos mértékben tudatosan alkalmaztak. Tudatosan, abban az értelemben, hogy reflektáltak az adott képre, tárgyra, látomásra, másrésztől azonban az összefüggések önálló, szabad megjelenésére törekedtek. Hozzá kell tennünk azonban, hogy a megfelelő kapcsolatok nem feltétlenül elsőre bontakoztak ki, hanem többszöri próbálkozás eredményeként jöttek létre. E módszer jellemzője tehát a festő és a készülő műve, illetve a festő által megértett kifejezés és a mű közlési szándéka közötti állandó konfliktus vagy feszültség. Láthatjuk, hogy olyan sajátos önreflexióról van szó, amely a párbeszéd tulajdonképpeni alapját szolgáltatja, ugyanakkor az ön-közlés lehetőségét is megteremtheti, amely a folyamatban lévő, így alakuló jelentés tudomásra hozását segíti.

Derrida szerint a „hallani magunkat beszélni» művelete az önaffekció egy abszolút egyedi típusa. [...] a szubjektum képes önmagát hallani vagy önmagához beszélni, képes rá, hogy engedje magára hatni a jelölőket az exterioritás, a világ vagy

---

<sup>498</sup> Husserl: *Zur Analysen...*154.

<sup>499</sup> Uo. 148-149.



általában a nem-saját bármilyen beavatkozása nélkül.<sup>500</sup> Habár Derrida szintén a belső monológ utalás, vagyis „nyom” nélkülisége ellen lépett fel, mégsem követjük a gondolatmenetét, hiszen mi egy másik megközelítést vettünk alapul, amelyben a festő a készülő művén keresztül faggatja a mű világát és önmagát. A módszerhez tartozó szürrealista ihletnek, éber álomnak elengedhetetlennek tűnő kísérői a már emlegetett affektusok. Vizsgálatunk szempontjából természetesen a fantáziához kapcsolódó affektusok rendelkeznek kiemelkedő szereppel, azon affekciók, amelyek a festő és a készülő művén keresztül önmaga közötti belső párbeszédben felmerülhetnek, miközben nem tekinthetünk el a valós tárgy észlelésétől sem, amely ezeket az erőket kiváltja és visszavezeti egyfelől a festőre, másfelől a készülő műre. Ide kapcsolódóan csupán megemlíjtük Dieter Lohmar nevét, aki Derrida kritikái írására is utalva fogalmazta meg azt a gondolatát, miszerint a Derrida által az „önaffekció egy abszolút egyedi típusának” nevezett belső monológ tulajdonképpen a kanti gyökerekkel rendelkező, az ő megnevezése szerint a *gyenge fantázia* működésének köszönhető fantazmatikus önaffekció.<sup>501</sup> Azaz annak a hétköznapi jelenségnek a megnyilvánulása, amikor a gondolatainkat belső hang kíséri. Ahogyan ezeket a sorokat írom, hallom a saját hangomat, ha elütök egy betűt, ugyanúgy megállok, javítok, újra elismétlem a szavakat, s közben a gondolataim el-elkalandoznak. Most a belső beszédemre figyelek, azon gondolkodom, most eszembe jut egy emlék, vajon miért éppen ez az emlék, és így tovább. Az önaffekció legismertebb lohvari példája szerint, amikor látunk valakit, amint épp egy citromra harap, a látvány alapján azonnal érezzük a szánkban a citrom fanyarságát, vagy, amikor valaki a fájdalomról beszél, szinte mi is érezzük a szúrást a megnevezett helyen, talán még meg is érintjük a fájó pontot. Az önaffekcióban nyilvánvalóan nem a másik érzéseit éljük meg, hanem elképzeljük a citromevés vagy a fájdalom hatásait, vagy éppen egy levél elolvasása közben halljuk a levélíró hangját, látjuk az arcát. Az önaffekciótól különböznek, de hasonlóan egyfajta kiegészítő funkcióval bírnak a saját affektív állapotok miatt fellépő fantáziák, a szintén a hétköznapiak monotóniáját megszakító ábrándozások, belső beszédek.<sup>502</sup> Feltevéseink szerint azonban, a szürrealista párbeszédben e kettő összejátszik, a festő saját érzései,

---

<sup>500</sup> Jacques Derrida: *A hang és a fenomén*. Ford. Seregi Tamás. Budapest, Kijarat Kiadó, 2013, 88.

<sup>501</sup> Vö. Dieter Lohmar: Über fantasmatische Selbstaffektion in der typisierenden Apperzeption und im inneren Zeitbewusstsein. *Leitmotiv*. 200/3. 67-80. Kant szerint a kreativitás, valamint a fantázia teremtő, azaz produktív tevékenységének nevezhető működésről van szó, ami szorosan kapcsolódik a költői, illetve a művészi fantáziatevékenységhez.

<sup>502</sup> Horváth Lajos: Fantazmatikus önaffekció és a jelen pillanat fenomenológiája. *Nagyerdei Almanach*. 2013/1. 4.évf. 6. 110.

illetve a készülő mű által kifejtett afficiáló erők visszahatnak rá. A fantázia vizsgálatánál már elemeztük annak szabadságát, ami itt számunkra kiemelendő, hogy a festő a készülő mű által kiváltott affektusokat és asszociációkat *utalásos közlésként* fogja fel, amelyet fantáziája segítségével visszairányít önmagára és művére. Lohmar szerint a gyenge fantázia,<sup>503</sup> azaz a külső érzékiség afficiáló ereje a mindennapi észlelés része, kiegészítője, vagyis a valóság észleléséhez kapcsolódó imaginatív aktivitás, amely olyan érzéseket kelt az emberben, amely nem tőle származik, amelyet tulajdonképpen az emlékezetére támaszkodva él át. Ennek alapján például a citrom ízét csakis akkor érezheti valaki, ha tudja, milyen az a bizonyos íz. Azaz, az észlelés teljességére törekedve a fantázia produktív működése a megfelelő ízérzettel egészíti ki a látványt, amelyhez hozzájárul egy kellemes vagy éppen kellemetlen érzés is. Affekció és önaffekció egymással szoros kapcsolatban állva vesznek részt az észlelésben. Azonban a szürrealista festők esetében alkotói *folyamatról* van szó, tehát folyamatos kiegészítő tevékenységről, mégpedig olyan alkotói munkáról, ahol az érzékiség felszabadultan, az álomhoz hasonló módon működik. Ennek megfelelően az álom problémamegoldó jellegét és módszereit is átveszi,<sup>504</sup> vagyis a festőt ért hatásokra reagálva, ezeket a hatásokat enyhítő, vagy feloldó megoldásokat kínál számára. Vagyis festő az önmagával folytatott párbeszédében saját élményeire reagálva kiegészíti a készülő műben látottakat, valamint a különböző újszerű képzet és jelentéstársítások keltette hatásokra figyelve válaszol magának.

Amikor a festő saját hangját hallja, beszél önmagához, illetve saját érzéseit éli át a készülő műre való reflektálásnak köszönhetően, képek és érzések tömege áll elő. A festő fantáziájához kapcsolódva olyan affektusok is felléphetnek, amelyek a festő számára is újként és meglepőként hatnak, és így egyfajta közlést feltételeznek a párbeszéd során. Alapvető problémát okoz azonban az husserli megközelítés, amely teljes mértékben elutasítja a kifejezés teremtő jellegének lehetőségét, — erre Tengelyi László is felhívja a figyelmet — és a kifejezett jelentés eleve szintaxisba helyeződve történő felbukkanását hangsúlyozza. Ennek alapján nem számolhatunk új jelentésekkel, azonban Husserl megemlíti, hogy találkozhatunk homályos vagy nem egyértelmű

---

<sup>503</sup> Vö. Uő: *Phänomenologie der schwachen Phantasie*. Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 2008, 56-58. A gyenge fantáziával kapcsolatban felmerül a sematizmus kérdése is, azonban mi nem követjük ezt a vonalat, de nyilvánvalóan a sematizmus ellenében működhet a szürrealista fantázia. Ebben a vonatkozásban a szekunder irodalomra támaszkodom, különösen Ullmann Tamás idézett szövegeire.

<sup>504</sup> Vagyis sűrítések, torzítások jellemzik a fantáziát, illetve a feldolgozást segítő ismétlések, amely nem áll messze Dalí és Magritte művészetében megfigyelhető ismétlődő kifejezések, ábrázolások, alakok használatától.

kifejezésekkel. Ezek jellemzője, hogy nem rendelkeznek egyértelmű és világos utalással, azaz nem lehet eldönteni, mit is jelent az adott kifejezés, mivel esetleg több szintaktikai viszony is feltételezhető, vagyis ezek „alkalmilag váltakozó kifejezések”.<sup>505</sup> Husserl szerint persze nem a jelentés változott meg, hanem a jelentésadás mechanizmusában történt valami hiba, vagyis egyfajta abnormalitás lépett fel, amelyet a szürrealista párbeszéd egyik jellegzetességnek tekintettünk:

[...] ha pontosan megfigyeljük, akkor a jelentés [*Bedeutung*] ingadozása tulajdonképpen a *jelentésadás* [*Bedeuten*] ingadozása. Ez azt jelenti, hogy azok a szubjektív aktusok ingadoznak, amelyek a kifejezéseknek jelentést kölcsönöznek, és ezek az aktusok nem is pusztán individuálisan változnak, hanem még azon specifikus karakterük szerint is, amelyben a jelentésük rejlik. Ám semmiképpen sem maga a jelentés változik [...].<sup>506</sup>

Összegezve a belső párbeszédre vonatkozó következtetéseinket, elmondhatjuk, hogy a szürrealista belső monológ, avagy magányos párbeszéd a készülő mű közvetítésének eredményeképpen tartalmazhat *közlést* a festőtől a festőnek címezve, mivel folyton fennáll a műben feltételezett közölt, tudomásra hozott és a festő affektív válaszaira vonatkozó jelentésadó aktus kettőssége. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a szürrealista alkotófolyamatban zajló belső párbeszéd a jelentésadás megkettőződésén, a jelentések összeillesztésén alapul, amely egyfajta állandó feszültséget és bizonytalanságot eredményez, s melyet az affektusok, az asszociációk és az ezeket egybefogó művészi fantázia táplál. A szürrealista festészet alkotásai mintegy az affekciók sorozatának megjelenítésre tett kísérleteinek tekinthetők.<sup>507</sup> Habár a husserli gondolatrendszer alapján nyilvánvaló nehézséget jelent a szürrealista belső párbeszédben feltételezett közlés és a fantázia működésével szoros és kétségtelen kapcsolatban álló jelentésváltozások és jelentésváltások felvázolása, mégis úgy gondolom, hogy sikerült ennek lehetőségét megfelelően alátámasztanunk. Habár a husserli gondolatrendszerben számos vonatkozási pontot találtunk az általunk feltételezett belső párbeszéd kialakulásának lehetőségére, illetve a jelentés bizonyos mértékű változására is mód nyílt, az új jelentések kialakulását nem engedte meg Husserl. Azonban, a készülőben lévő festmény nem rendelkezik rögzített nyelvi

---

<sup>505</sup> Husserl: *Logikai...* 27.-28.§

<sup>506</sup> Uo.

<sup>507</sup> Az affektív és preaffektív szintézis vizsgálatának vonatkozásában emeljük ki Ullmann Tamás, Horváth Lajos, Dan Zahavi, illetve Nicholas Smith írásait.

jelentésekkel, hanem mintegy látványként tárul a festő elé, amely állandó változásban lévőként marad meg.<sup>508</sup> Ennek vizsgálatához a husserli nézeteket továbbgondoló Merleau-Ponty művészetet érintő elméleteinek elemzése válik szükségessé.

### 2.2.2 Maurice Merleau-Ponty – „vad észlelés” és a beszéd

Merleau-Ponty észlelésre vonatkozó elmélete jóval lazább, képlékenyebb határokkal rendelkezik az általa sokat kritizált Husserlénál. Habár nem lehet kétség afelől, hogy Merleau-Ponty saját gondolatainak alátámasztását keresve szemezgetett a husserli írásokból, alapvetően azonban mégsem távolodott el elődjétől. Azonban az észleléssel és kifejezéssel kapcsolatos elgondolásai nem kerülhetők meg a szürrealista alkotói folyamat leírását célzó vizsgálatunkban, egyfelől a festői észlelés piedesztálra emelése, másfelől a nyelv művészi használata miatt. E két gondolatmenet felvázolásán túl nem is merészkedünk.

A két fenomenológus elméleteiben a világ észlelésére, a tapasztalat-szerzésre, vagyis az intencionalitás tárgyának tekintetében alapvető eltérés mutatkozik, mivel Merleau-Ponty szerint „észlelt dolog sajátja, hogy már ott van, hogy nem az észlelés aktusa által jön létre és, hogy belőle indul ki az észlelés és nem fordítva, a rá irányuló észlelési aktusból.”<sup>509</sup> Ugyanakkor Husserl szerint „helyes azt állítani, hogy a valóban létező tárgy csupán megismerő tevékenységünk terméke”, illetve, hogy nem létezhet olyan megismerő tevékenység, amely képes lehet „a valóban létező tárgyat megteremtve, azt a semmiből”<sup>510</sup> előállítására. Láthatjuk, mi képezi az ellentét alapját, nevezetesen a két fenomenológus közös céljának tekinthető szubjektív és objektív, a tárgy és az azt észlelő tudat elválasztásán való túllépés, illetve új relációba helyezésének az igénye. Azonban Merleau-Ponty szerint, Husserlnek az erre irányuló erőfeszítései ellenére sem sikerült elérnie a szubjektum-objektum szembenállásának teljes feloldását. Mivel számára az intencionalitás mint a tapasztalat olyan sajátossága, hogy az „valaminek a tudata”, nem csupán a percepció aktusára vonatkozik, hanem elmélete szerint az észlelés tárgya az észlelés aktusának köszönhetően egyben konstituálja is a

---

<sup>508</sup> Vö. Tengelyi: *Élettörténet...* 149.

<sup>509</sup> Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan* Ford. Szabó Zsigmond. Budapest, L'Harmattan, 2007, 244.

<sup>510</sup> Edmund Husserl: *Tapasztalat és ítélet (részletek)*. Ford. Szalai Pál. In Hernádi (szerk.): *Fenomenológia...* 79.

tárgyát, így a szubjektum-objektum viszony továbbra is fennmarad.<sup>511</sup> Husserl ugyanis már egy eleve adott világot feltételezett, amelyben a tárgyak észlelése során egy adott tárgyra való reflektálás fenomenológiai redukciót indít el, amelynek sikeressége esetén a tárgy mint az a bizonyos tárgy áll előttünk. Habár a reflexió újabb és újabb reflexiót idéz elő, amelynek végtelenségét Merleau-Ponty is kiemeli, azonban míg Husserlnél a végtelenség nem eredményez valóban új tapasztalatot az észlelés során, Merleau-Ponty a valóság folyamatosan változó és „újrászerveződő tapasztalatát” írja le.<sup>512</sup> Azonban, állítja Merleau-Ponty, a tudat és a tárgy nem önmagunkban álló létezők, amelyek csak a megismerés során találkoznak egymással, hanem egyazon szférához tartozókként, összekapcsolódva léteznek, így nem állíthatók szembe egymással. Szabó Zsigmond elemzésében rámutat, hogy Merleau-Ponty alapvető célja a szubjektív és az objektív vonatkozások közötti határ eltörlése, amellyel az észlelő én, aki egyben az észlelt is, összefonódik. Ebben az egymásba fordulásban az ember és a körülötte lévő tárgyak világa nem különíthető el egymástól, hanem összefonódva, Merleau-Ponty fogalmával élve, *kiasztikus* viszonyban állnak. Merleau-Ponty sem tagadja, hogy a létező valamilyen értelemként, ponosabban értelmezhetőként lép fel, amely az észlelésen keresztül, annak folyamán kapja meg a jelentését. Azonban ez nem a tudat tárgyra való reflexivitásának eredménye, hanem a perceptív tudat vonatkozása, azaz az észlelőhöz kapcsolódó jelentés, amely az észlelés körülményeitől és az észlelőtől függően alakul. Az értelmezés „eleve az értelmezhetőség horizontján felbukkanó valami.”<sup>513</sup> Ez persze nem azt jelenti, hogy a létező teljesen szabadon értelmezhető. Habár az észlelésük „viszonyokból, oppozíciókból álló rendszer,”<sup>514</sup> — amelyben észrevehetjük a saussure-i györkereket, illetve a lacani gondolatokat is kiolvashatjuk belőle — de éppen ezek a viszonyok határozzák meg a jelentést. Emiatt, foglalja össze Szabó, a létező értelme nem merülhet ki egy tárgy valamiként való azonosításában, a tárgyat minden esetben valamilyen kontextusba helyezve észleljük vagy gondoljuk el, tehát, egy újabb csavarral, maguk a viszonyok is megváltozhatnak. Úgy érthető meg valami, vagyis olyan módon kapható meg a létező jelentése, hogy a létező saját viszonyaiból azoknak az észlelő szeme előtt zajló alakulásában mintegy önmagát bontja ki. Ugyanezen a folyamaton alapul a jelentés megváltozása is, amely a létező értelmének mélyítésére irányul. Merleau-Ponty szerint a jelentés a megváltozott viszonyrendszerből fakadó

---

<sup>511</sup> Vö. Losoncz Alpár: *Merleau-Ponty filozófiája*. Máriabesenyő, Attraktor Kiadó, 2010, 119.

<sup>512</sup> Uo. 48.

<sup>513</sup> Szabó Zsigmond: *A keletkezés ontológiája*. Budapest, L' Harmattan Kiadó, 2005, 25.

<sup>514</sup> Merleau-Ponty: *A látható...* 267.

különbségekben, eltérésekben alakul ki. Az értelem tehát minden esetben valamilyen összefüggésben, valamihez képest alakul ki a megjelenő értelemsokaságon belül, ráadásul ezek kapcsolatok sem állandóak, hanem szintén változásban lévők, ebből következően a már eleve potenciálisan jelentéssel bíró létező értelme sem lehet rögzített. Vagyis a percepció és a jelentésadás egyszerre végbemenő, ugyancsak egymással összefonódó gyakorlat, amelynek során a „némaságba burkolva” létező jelentések a „megjelölés praxisa”, vagyis a beszéd által válnak megnyilatkozássá.<sup>515</sup>

Merleau-Ponty elgondolása alapján tehát egy olyan világban találjuk magunkat, ahol a dolgok, a tárgyak és mások, valamint a hozzájuk kapcsolódó szavak is készen állnak az észlelésre, azonban értelmüket kizárólag az észlelésnek köszönhetik, szemben Husserl véleményével, aki mint tudjuk, egy előzetesen és valamiként elgondolt világban gondolkodott. Azaz nem csupán adottaknak kell tekintenünk az észlelt tárgyakat, dolgokat, hanem már eleve valamilyen összefüggés alapján, passzívan és asszociatív módon adódnak. Láthattuk, hogy Merleau-Ponty szerint az észlelés egyfelől közvetlenül tapasztalja a jelentéseket a maguk létrejöttében és nem eljut hozzájuk, másfelől az észlelés soha nem fejeződhet be egy bizonyos ponton, kész tényekben rögzülve, hiszen a világ állandóan alakulóban lévő, nyitott horizontokból álló, folytonos többértelműségben leledző fórum, amelynek eredete tulajdonképpen elérhetetlen. A merleau-ponty-i világban a redukció a végtelenségig folytatható, más szóval, a teljes redukció lehetetlensége miatt az észlelés annak alapjait célzó husserli redukció nem lehetséges. A létezők azonban mégsem a semmiből bukkannak elő, ugyanis van egy olyan régió, amely megelőzi a nyelvet és ahol az észlelő *passzívan* szemlélődő tekintete által kísérvé a kezdet feltárulhat. Az alany nélküli érzéki közvetlenség területe ez, amelyben az úgynevezett „vad lét” az uralkodó, amely tulajdonképpen mozgásban tartja az egész észlelésre, értelemadásra- és változásra alapuló rendszert. Amely egyfajta folyton ható jelenlévőként egyrészt az értelemalakzatok viszonyainak változását, elkülönülését biztosító folyamat, másrészt, de nyilvánvalóan ez előbbivel szoros kapcsolatban értve, a megértést kifejező fogalomalkotás háttéré. Merleau-Ponty ennek a nyelv előtti területnek a megnevezésére vezette be a vad lét<sup>516</sup> fogalmát, amely nevében fellazította az észlelés határait, így lehetővé vált a saját és az idegen egymásba fordulása. Tengelyi László szerint a vad tartomány, amelyben a husserli „saját és idegen

---

<sup>515</sup> Losonczi: *Merleau-Ponty...* 91.

<sup>516</sup> Merleau-Ponty ezt a minden értelmezéstől független tartományt húsnak is nevezi, az észlelés pedig egy esemény a húsban.

nem *összeolvad*, hanem csupán *összekapcsolódik* egymással, különbözik minden egésztől.”<sup>517</sup> Vagyis, habár ebben a sajátos létben átmenetileg megszűnni látszik az alany és tárgy különbsége, azaz minden egyszerre képes megjelenni és újjá rendeződni, és az idegen sajátként tud fellépni, mégis marad valami többlet, hézag az összekapcsolódások mentén. Ez a mindennek az alapját adó, végtelen kezdet, amelyben az érzékelés szabadon csapong a jelentés nélküli érzéki minőségek között. A vad lét tulajdonképpen az értelmezést és nyelvi kifejezést megelőző némaság birodalma, a beszéd nélkül megélt terület, az elmerülő percepció, amelyből minden létező ered. Azonban létét elfedik a mindennapi életben használt és kimondott szavak, így vadsága alapvetően nem érhető el a mindennapi észlelésben. Mint alanyt nélkülöző terület, a reflexív gondolkodás számára lezárt szintet képvisel, ez a „reflektálatlan élet,”<sup>518</sup> amelyhez maguk a dolgok tartoznak. *Az észlelés fenomenológiája* után *A látható és láthatatlanban* kapja meg ez a terület a „vad lét” elnevezést, amellyel egyben ontológiai státuszhoz is jut. Mint láttuk, Merleau-Ponty szerint az észlelt és az észlelő elválaszthatatlanul összefonódik,<sup>519</sup> a lét ugyanazon szövedékéhez tartozva, s így már „a Létet nem kívülről látom, hanem a Lét kellős közepéből.”<sup>520</sup> Ezen a szinten kizárólag az úgynevezett primordiális nyitottságon keresztül észlelhetünk, amely a vad lét vad észlelésében mutatja meg a lét nyitottságát. A vizsgálatunk szempontjából lényeges, hogy Merleau-Ponty a festő sajátjaként nevezi meg ezt a dimenziót, ahová a neki tulajdonított sajátos beállítottsága miatt nem csupán belépést nyerhet, de művészetén keresztül elbeszélni, illetve kifejezni is képes az észlelés vad közvetlenségét. Az elbeszélni szó használatával arra szeretnénk utalni, hogy a festmény a merleau-ponty-i megnevezés alapján tulajdonképpen egyfajta beszédtevékenység eredményének tekinthető. Beszédként való működéséből adódóan, a készülő mű alkotása során felmerülő szavak egyfelől a festő észlelésének közvetítőiként értelmezhetők, másfelől a művész műre történő reflexióját fogalmazzák meg önmaga számára. Hiszen az általunk vizsgált szürrealista festőkre is érvényesek Merleau-Ponty szavai, miszerint „aki észlel, egyúttal beszél is.”<sup>521</sup> Ugyanakkor, a festői észlelésre természetesen érvényes, hogy „»A festészet összemosza minden kategóriánkat« (*la peinture mouille toutes nos catégories*)

---

<sup>517</sup> Tengelyi: *Élettörténet...* 119.

<sup>518</sup> Vö. Maurice Merleau-Ponty: *Az észlelés fenomenológiája*. Ford. Sajó Sándor. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2012, 15.

<sup>519</sup> Vö. Ullmann: *A láthatatlan...* 317.

<sup>520</sup> Merleau-Ponty: *A látható és...* 132.

<sup>521</sup> Uo. 255.

- ez elsősorban annyit jelent: a festészet véget vet a tudat régiója és az ennek korrelátumaként megjelölt természet közötti hasadásnak.”<sup>522</sup>

Az eddig felvázoltak alapján egyértelmű, hogy Merleau-Ponty „a tapasztalásnak egy olyan eredendő rétegéhez próbál utat találni, ami túl van a szubjektum-objektum szerkezetű gondolkodás számára hozzáférhető tartományon, vagy még inkább megelőzi azt.”<sup>523</sup> vagyis a „[...] a primordiális nyitottság az önmagának feltáruló eredeti »önmagátlanság«: a keletkezés, születőben levés önfeltárulása.”<sup>524</sup> Habár első pillantásra kedvező fordulatnak tűnik ez a megközelítés, hangsúlyoznunk kell, hogy az észlelésnek ez a módja elméletileg mindenki számára elsajátítható. Alapvetően persze, és különlegessége is ebben rejlik, az észlelésnek ezt a technikáját a művésztől kell eltanulni, mintegy az észlelés művészetét kialakítva, amely egybeesik a világ és önmagunk megalkotásával. Tehát a művészek egyedüli kiváltsága, hogy a vad észlelést mint alapbeállítódást alkalmazni tudják vagy, talán találóbb kifejezéssel, megélik azt. Mindemellett a művészi észlelést a látás olyan formájává változtatja, amely során a festő elmerül a látványban, „átfolyik” rajta, valamilyen módon ő maga válik tárggyá, ezáltal másként, teljesebbként, valami többlet birtokában képes az alkotásra. Vagyis a látás számukra valóban „az az eszköz, amely megadja nekem, hogy magamtól távol kerüljek, hogy belső részesévé váljak a Lét felhasadásának, amelynek végén egyszerűen visszazáruk önmagunkra.”<sup>525</sup> Idézetünk erősítheti bennünk a hitet, hogy Merleau-Ponty gondolataival közelebb kerülünk az eddig megfogalmazott felvetéseink alátámasztásához, mivel a szürrealista festő első pillantásra hasonló úton haladva próbálja megfejteni a világ rejtett részeinek titkait, amikor a tudattalanba merülve próbálja a tudat szintjére emelni a (akár kollektív) felejtésbe taszított élményeket. Merleau-Ponty azonban a Lét felhasadásakor a kezdetek, a mindenekelőtt lévő, azaz a nyelv előtti meglátására gondol, amelynek *része* a tudattalan, ezért „nem valahol a mélyben vagy a »tudatunk« háta mögött rejtőzik, hanem ott van az orrunk előtt, a számunkra feltáruló észlelési mező tagolódásában. »Tudatalatti«, mert nem adódik *tárgyként*, hanem a jövőt előrerajzoló konstelláció, ami egyáltalán lehetővé teszi tárgyak megjelenését.”<sup>526</sup> A tudattalan megnevezésére használja továbbá a hallgató

---

<sup>522</sup> Eliane Escoubas: Merleau-Ponty: A művészet és a fenomén. Ford. Kerekes Amália. In Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Budapest, Kijarat Kiadó, 2002, 81.

<sup>523</sup> Szabó: *A keletkezés...* 24.

<sup>524</sup> Uo. 25.

<sup>525</sup> Maurice Merleau-Ponty: *A szem és szellem*. Ford. Vajdovich Györgyi, Moldvay Tamás. In Bacsó (szerk.): *Fenomén és...* 74.

<sup>526</sup> Uő: *A látható és...* 202.



szimbolizmus kifejezést is, egyértelműen Freud elsődleges szimbolizmusára utalva, amelynek működésével az ösztönök kielégülést keresve fantáziaképeket, látomásokat hoznak létre. Úgy tűnik tehát, hogy Merleau-Ponty a tudattalant olyan előrajzolatnak tekinti, amely a vad lét területéhez tartozik, olyan néma tapasztalás, amely eleve a tapasztalathoz tartozva, *kifejeződik* abban. Maga az észlelt tapasztalat mögött húzódó és annak alapját adó előzmény nem jelenik meg közvetlenül a látható birodalmában, azonban az észlelő által tapasztalt már eleve magában hordozza a láthatatlant, azaz a „*kifejeződő* értelem [...] úgy fogható fel, mint a tudat háta mögött [...] szerveződő értelem.”<sup>527</sup> A tudattalan legnagyobb ereje abban a képességében keresendő, hogy az észlelésben a láthatatlannal, mint a látható „rejtett kiegészülésével” együtt megalapozza és biztosítja a létező láthatóságát. A tudattalan tehát egyértelműen nem az elfojtott, szégyenteljes tartalmakat képviseli, hanem a „tudatos láthatatlanja”, amely nem válik tudatossá, vagyis egy észlelési „tapasztalat meg nem jelenő alaprajzolatát adja.”<sup>528</sup> A tudattalan itt értett fogalma így sem a pszichoanalízis, sem a husserli tudattalant nem fedi le teljesen. A tudattalan habár szinte láthatatlanná vált a merleau-ponty-i rendszerben, azonban nem tűnt el, hiszen nem lehet eltekinteni létezésétől és hatásaitól, mivel nem választható külön a tudatostól, annak részét, sőt alapját képezi. Ennek megfelelően a festő pedig a tudattalan és tudatos, látható és a láthatatlan egybefonódásának szemlélőjévé és résztvevőjévé vált.<sup>529</sup> A festő és tárgya közötti kapcsolatot illetően pedig alapvetően a *látható* vagy *látott*, illetve a *látó* különbségtételével való szembenállás megfogalmazásáról van szó. Merleau-Ponty szerint látó és látható együtt vannak jelen, „az, aki lát csak azért kerítheti hatalmába a láthatót, mert őt magát ez utóbbi már eleve hatalmában tartja, olyannyira, hogy a látó belőle van.”<sup>530</sup> Ez a gondolat vezet át minket a festő és természet kapcsolatához, amelyben a művész a Léttel és annak végtelen lehetőségeivel néz szembe és várja, hogy a Lét feltáruljon számára önmagát a maga közvetlenségében megmutatva. Azonban a festő ennél többet lát, mivel a dolgok lehetőségekkel teli *keletkezését* szemléli, így művében nem csupán a látó és a látott, hanem a láthatatlan, amelyből minden látható kibontakozik és a láthatónak a festő belső tekintete számára megnyíló része fonódik egybe.

---

<sup>527</sup> Pintér Judit: Tapasztalat mint kifejeződés. In Ullmann Tamás-Váradi Péter (szerk.): *Sartre és...* 222.

<sup>528</sup> Ullmann: *A láthatatlan...* 216.

<sup>529</sup> Vö. Losoncz: *Merleau-Ponty...* 78.

<sup>530</sup> Merleau-Ponty: *A látható...* 152.

A következőkben a filozófus művészetet és a nyelvet érintő, *A szem és a szellem, Cézanne kételye, A filozófia dicsérete*, valamint a *Közvetett nyelv és a csend hangjai* címmel megjelent szövegeit érintve haladunk tovább. Utaltunk már rá, hogy Merleau-Ponty a festői tevékenységet alapvetően egyfajta létre való hangoltsággként mutatja be, amely tulajdonképpen a pre-reflexív, azaz az érzéki tartomány elérésének tekinthető. Sajátossága abban áll, hogy: „A festő bűvöletben él. Legsajátabb cselekvései [...] számára úgy tűnnek, mintha magukból a dolgokból sugároznának, mint a csillagkép a csillagok együttállásából. Közte és a látható közt a szerepek elkerülhetetlenül felcserélődnek.”<sup>531</sup> A festők tehát Merleau-Ponty szerint nem csupán eljutnak erre a területre, hanem a bekövetkező változásokat figyelemmel kísérve el is merülnek benne. Tehát a művészi látásmód mint vad észlelés, a világban rejlő láthatatlan láthatóvá tételének módjaként, joggal állítható párhuzamba a művészi észleléssel. Merleau-Ponty szinte beleveti a művészt a primordiális nyitottságba, a végtelen lehetőségek, eshetőségek színterére löki egy folytonosan változó, mozgásban lévő állapotba, amelyben minden érzet önmagában, azaz önmagát mutatva jelenik meg. Merleau-Ponty szerint a művészek egyetlen lépésben, rögtön képesek szembenézni a Lét nyitottságával, amelyben a dolgok készen állnak arra, hogy „úgy mutathassa meg magát, mintha csak most tanulnánk meg látni, most szembesülnénk vele először.”<sup>532</sup> Továbbá, mivel a megszokott értelmezés és séma felfüggesztésre kerül, a művész nem ütközik kifejezési korlátokba. Ahogyan említettük, a vad észlelés szabadsága a *nem*-művészek számára is elérhető, mégpedig olyan módon, hogy szabadjára engedik a fantáziájukat, felborítják az eddigi tapasztalataikat. Sőt szembe mennek azokkal, egészen addig, amíg fantáziájuk olyan aktivitást ér el, amelyben szinte önmagát generálja és ösztönzi a szabályok áthágására, amelynek következménye a Szabó Zsigmond által leírt „sémárohanás”, a primordiális nyitottság civil kulcsa. A kulcs, amely a művésznak kezdetektől, bevetésre készen állva a zsebében lapul, lehetségessé téve, hogy „ugyanaz a sárga egy dolog a sok közül, másrészt maga a világ.”<sup>533</sup>

Merleau-Ponty a festőt egyfajta médiumként mutatja be, akin keresztül a láthatatlan láthatóvá válhat. Azonban semmiképpen sem passzív közvetítő csupán, mivel művében új látásmódot teremt meg és kínál fel, amelyben az észlelésben rejlő lehetőségek addig nem tapasztalt összefüggései tárulnak fel rajta keresztül. Nézete

---

<sup>531</sup> Uő: *A szem...* 59.

<sup>532</sup> Szabó: *A keletkezés...* 31.

<sup>533</sup> Uő: *A látható...* 244.

szerint tehát „a festőbe kell behatolnia a világmindenségnek, ne ő akarjon a világmindenségbe behatolni... Várom, hogy a dolgok belülről elárasszanak, eltemessenek.”<sup>534</sup> Vagyis a festő képes meglátni a rejtett lehetőségeket, hiszen a dolgokat a maguk keletkezésében látja, ezért nem is lehet szó utánzásról. Merleau-Ponty hangsúlyozza, hogy a festő nem a természet hű képét és mását adja vissza, hanem az érzetek számára megjelenő összefüggéseit. A szövegeiben említett művészek közül magasan kiemelkedik Merleau-Ponty kedvenc festőjének, Cézanne-nak a művészete, akinek festményeit elsődleges példaként állítja elé.<sup>535</sup> További hivatkozást találunk még Klee gondolataira, illetve a szürrealista irányzat is megemlítésre kerül, amely a vad észlelés kínálta lehetőségek láttán nem lephet meg minket. A vizsgálatunkat is érintő, tulajdonképpen a tudattalan működésére utaló Cézanne-tól idézett gondolat szerint, „ha a legkisebb gyengeség is mutatkozik bennem, különösen, ha festés közben gondolkodom, ha beleavatkozom, minden összeomlik, minden elveszett.”<sup>536</sup> Téziseink nyilvánvalóan ellent mondanak ennek a megállapításnak, mivel a párbeszédet a műre való reflexió kifejezéseként tételezzük. Ennek ellenére Cézanne gondolatai segítséget jelenthetnek saját céljaink elérésében. Alapvető párhuzam a szürrealista festők és Cézanne között, hogy ő is egyedi festői módszert alkalmazott, amellyel tulajdonképpen a színek „szabad akarátának” érvényesülését remélte, amelyek szabadságukban mintegy maguktól és önmaguktól hozták létre a különböző formákat a vásznon, méghozzá a festő szándékaitól függetlenül. Pontosabban, a festői szándék felfüggesztésének szabadságát élvezve „Cézanne felfedezte, hogy a *megismert* valóság nem egyezik meg a *látott* valósággal. A látásadatok lehetővé tették számára, hogy azt kövesse, amit *valóban* látott, s azt fesse le, *ahogyan* azt látta.”<sup>537</sup> Hasonló megállapításokkal találkozhatunk Merleau-Pontynál is, aki Cézanne művészetét a fenomeológia szótárát felhasználva próbálta leírni, illetve az észlelés működését, valamint a jelentés keletkezésének folyamatát a festői beállítódáson keresztül megnyilvánulóként igyekezett bemutatni. Úgy gondolta, hogy a festő a perspektíva, valamint a tiszta vonalak használatát mellőzve törekedett a realiztikus (primitív) ábrázolásra. Továbbá különösen érdekelte Cézanne-nak az az ön-faggatása és a művészi létéért folytatott küzdelme, amelyet nem

---

<sup>534</sup> Merleau-Ponty: *A szem...* 59. Merleau-Ponty idézi Charbonnier-t idézi.

<sup>535</sup> Vö. Uő: *Cézanne's Doubt*. Transl. Hubert Dreyfus. In Uő: *Sense and Non-Sense*. Evanston, Northwest University Press, 1964, 1-25.

<sup>536</sup> Hofmann: *A modern...* 180-181.

<sup>537</sup> Gottfried Boehm: *Válogatott művészeti írások*. Ford. Csobó Péter et al.. Budapest, Kijarat Kiadó, 2005, 18.

könnyítették meg a technikai tudását is érintő és meglehetősen bántó kritikák.<sup>538</sup> Merleau-Ponty már említett *Cézanne kételye* című szövegében olvashatunk Cézanne saját művészetét szinte szabotáló alkotói módszeréről, amely Merleau-Ponty megfogalmazása szerint egyfajta öngyilkosságnak tekinthető, mivel miközben művészetében a realitásra törekedett, az eléréséhez szükséges eszközöket, így például a perspektivikus ábrázolást megtagadta. Helyette a kétdimenziós megjelenítés módszerét elevenítette fel, gondoljunk a korábban már említett almákat ábrázoló festményeire, amelyeken az alma formája szinte belesimul a vászon síkjába. Ennek ellenére, vagyis habát az alma, egyetlen mozdulatlan szögből nézve nem rendelkezik mélységgel, mégsem kételkedik senki abban, hogy az ábrázolt kerek valamik, almák. Merleau-Ponty szerint, Cézanne felborítja a látható világ tapasztalát meghatározó rögzültségeket, és hagyja, hogy a színek és a formák, az ecset színválasztásának és gesztusszerű csapásainak köszönhetően, kapcsolatba lépjenek egymással, amelynek folyamatát a merleau-ponty-i észlelésre és nyelvre, illetve beszédre vonatkozó elméletek leképezésének is nevezhetjük. A festő leírása alapján arra következtethetünk, hogy ez a folyamat tudattalanul megy végbe, illetve a passzív szintézis nyomait is fellelhetjük az általa felvázolt módszerben. Az ecset ide-oda mozgásának, valamint a színek csoportosításának, vagy csoportosulásának alapján olyan formák alakulnak ki az alkotói munka során, amelyre maga a festő sem gondolt, „keze csak távoli akarat eszköze.”<sup>539</sup> Ez az eszközérzet a művészi beállítódás mindentől elvontkoztatott és mindentől független szemlélődésének köszönhető, vagyis a némaság állapotának. Eltávolodva Cézanne-tól, Merleau-Ponty írásaiból kiderül, hogy a festő a természetet, a világot hagyja magán keresztül megszólalni. Miközben mélyen a létbe néz, a létezők színekre, árnyalatokra robbannak szét és állnak össze ismét, formák és anyagok keverednek össze, majd zárulnak vissza önmagukba, de ennek a folyamatnak eredményeképp sem a létező, sem a művész nem maradhat ugyanaz. Felfigyelhetünk arra az érdekességre, hogy a nem-gondolkodás, azaz a tiszta szemlélődés tulajdonképpen kétirányúvá teszi a művészi észlelést. A művész egyfelől észlel, másfelől ez az észlelés a műből visszaverődve hat rá anélkül, hogy a festőnek bármilyen módon állást kellene foglalnia. Ahogyan Merleau-Ponty írja, a festő szeme képes arra, hogy megmutassa mindazt, „ami a világból hiányzik, hogy festmény legyen; és ami a festményből hiányzik, hogy

---

<sup>538</sup> Vö. Galen A. Johnson: *Phenomenology and Painting: „Cézanne’s Doubt”*. In Uő (ed.): *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. Evanston, Northwestern University Press, 1993, 3-14.

<sup>539</sup> Boehm: *Válogatott...* 75.

önmaga legyen; és látja a palettán a színt, melyre a festmény vár; és ha már készen van, látja a festményt, amely felel ezekre a hiányokra.”<sup>540</sup> A festő tehát alkotása közben a látható világ többlet-tartalmát megjeleníteni engedő, vagyis a látható és a láthatatlan egymást működésben tartó összefonódását pillanthatja meg a maga folyamatjellegében. A festmény tulajdonképpen a láthatóhoz szükségszerűen hozzátartozó hiányokra adott válasznak vehető, amely ugyanakkor egy kérdés is. Ennek megfelelően, a készülő mű a keletkezésben lévő látható következő változására kérdez rá, mondván: ez most így van, de látod, hogy lehetne másképpen is. Merleau-Ponty a festőnek arra a különleges képességére is rámutat, hogy észlelésével egyúttal saját világot teremt meg, még hozzá olyan világot, amely „látható egzisztenciát ajándékoz annak, amit a profán látás láthatatlannak tart.”<sup>541</sup> A festő a látens lehetőségeket mutatja be a képein keresztül kifejezve, amelyet befogadóként a világ mindennapi látásához hasonlóan szintén meg kell tanulni meglátni. A nézőnek nyitottá kell válnia a látható tapasztalatban jelen lévő alapját adó láthatatlanra, vagyis a festmény, de egyben a világ indirekt nyelvére is.<sup>542</sup>

Úgy tűnik, folytonos játék ez látható és láthatatlan, tudatos és tudattalan között, amelynek eredménye a végül a láthatóság birodalmába kerülő festmény. Azonban azt is megtudtuk, hogy a festő saját művészi tevékenysége, vagyis a keletkezésben lévő dolgok meglátása nem jár együtt az „ítélkezés kényszerével”. Amely azt sejteti, hogy a festő nem létrehozója, csupán szemlélője az új értelem képződésének, amelyek a vászonra kerülve egy új világot tárnak fel. Mindezek alapján azt mondhatjuk, hogy a festői észlelés olyan beállítódás-váltásnak tekinthető, amelyben a jelentések rögzítetlensége, a lehetőségek feltárulása mutatkozik meg. Ennek köszönhetően minden ismert kategória megbomlik, szétzilálódik, és a látható világ addig ismert rendje felborul.<sup>543</sup> A művész individuális észlelése során a dolgok nyilvánvalóan kizárólag számára látható formában jelennek meg és mutatják meg új értelmezési lehetőségeiket, azonban a festő mindezt képes folyamatában vászonra vinni, amellyel arra készíti a nézőjét, hogy maga is nyíljon meg az új befogadása számára. Tehát vegye észre a nyilvánvaló és megszokott nyelv mellett a festményben jelen lévő látens nyelv mondanivalóját is. Láthattuk, hogy a festő észlelésében a vad lét tárul fel, a festő pedig ennek „eseményeit”, a csendből előbukkanó új jelentéseket közvetíti, azonban nem vesz

---

<sup>540</sup> Merleau-Ponty: *A szem...*54.

<sup>541</sup> Uo.

<sup>542</sup> Vö. Maurice Merleau-Ponty: *The Prose of the World*. Transl. John O’Neill. Evanston, Northwestern University Press, 1973, 47-115.

<sup>543</sup> Uő: *A szem...* 56.

részt az új összefüggések kialakulásában, nem jelöli meg és nem is képes megjelölni az új jelentést, hanem engedi megjelenni. Tudjuk, hogy a primordiális nyitottságnak nincsen alanya, az észlelés mintegy megtörténik, azonban a művészet általi kifejezése már személyes abban az értelemben, hogy az adott festő számára jelent meg. Vagyis a mód, a stílus, habár részben kétségtelenül függetlennek tűnik tőle, mégis a festő személyét, egyéni percepcióját közvetíti és fejezi ki. A festő tehát szinte akaratlanul ad a láthatónak egyfajta jelentés-többletet, azzal például, hogy a színeket engedi önmaguk által, így saját jelentésükben megjelenni. Azonban a színek, formák nem rendelkeznek teljhatalommal a szabadságuk felett, mivel a festő saját stílusának mint „a percepcióból eredő követelmény”-nek megfelelően tűnhetnek csak fel.<sup>544</sup> Az így kifejezett, illetve kifejeződő tartalom, — amely „önmagától és önmagáért történik”, tehát „nem *irányul* a másik felé”<sup>545</sup> — együttesen alkotja meg a festmény világát. A szürrealista festők esetében azonban a kifejeződésre helyeződik a hangsúly, amely szimbólumok, álm- és fantáziaképek formájában lép a festői világba.

Mindezek felvázolása után nyilvánvaló, hogy milyen problematikusnak tűnik ebben a rendszerben párbeszédet keresni a festői alkotófolyamat vonatkozásában. Hiszen, amit Merleau-Ponty a festők adományának tart, vagyis a keletkezés folyamatának elmélyült szemlélését, az alapvetően lehetetlenné teszi a dialógus felvetését. Talán már említenünk sem szükséges, hogy az általunk vizsgált szürrealista festők számára szintén a látható és láthatatlan egybefonódásának megmutatása volt a cél, azaz a látható világban rejlő látenciák kifejezésére törekedtek. Azonban Merleau-Ponty nézetei alapján úgy tűnik, hogy a szürrealista festészet nem tölt be különleges helyet a modern művészet teremtő kifejezésre törekvő irányzatai között, mivel festői ugyanúgy a bennük keletkező látvány megragadására törekednek. A szürrealista festők alkotói módszerében ugyanakkor a világban rejlő lehetőségek megjelenítésének egy másik útját is megpillanthatjuk, amely az észlelés és a jelentés, illetve beszéd és nyelv kapcsolatában bontakozik ki. Habár elsőre lehetetlennek tűnik, a Merleau-Ponty által megállapított láthatatlan és látható kettősségét kihasználva, mégis feltételezhetőnek tarthatjuk a párbeszéd lehetőségét. Arra építve feltevésünket, hogy a szürrealista festő egyszerre kezeli a világ látható és a láthatatlan részét, legyen szó álmokból vagy éppen éber asszociációkból eredő részletről. A szürrealista festők esetében úgy tűnik, mintha a művész nem fogná egybe a vad létben megmutatkozó

---

<sup>544</sup> Uő: A közvetett nyelv és a csend hangja. Ford. Szávai Dorottya. In Bacsó (szerk.) *Kép, fenomen...* 154.

<sup>545</sup> Pintér: *Tapasztalat...* 221.

többletet, hanem a vad értelemképződésben született jelentés meghatározatlanságát, magukat a lehetőségeket próbálná megragadni és kifejezni. Ezzel még hangsúlyosabbá válik a merleau-ponty-i citátum, miszerint „az értelem jobban áthatja a festményt [...] mint ahogy a festmény kifejezi az értelmet.»<sup>546</sup>

Merleau-Ponty nézete szerint a vad észlelés maga is egy reflexió, pontosabban egy önmagának is tudatában lévő, így saját hatásait is figyelembe vevő, Merleau-Ponty kifejezésével élve hiperreflexió<sup>547</sup> eredménye, amelyben lehetővé válik, hogy „rögzített képeinken és sémáinkon túl felfakadjanak az észlelés elzárult forrásai,»<sup>548</sup> tulajdonképpen egyfajta kreatív észlelés. Ez az önmagára is reflektáló reflexió teszi lehetővé, hogy a tárgyak önmagukban táruljanak fel, nem csupán valamiként, hanem valami másként is, amellyel új értelem keletkezik, és ezzel együtt bővül a jelentés is. Ullmann Tamás foglalja össze, hogy a vad lét az érzetek többlete mellett, a tudat felől egy látens, tudat előtti intencionalitásként működik,<sup>549</sup> amelyek együtt biztosítják az értelemképződést. Már tudjuk, hogy a vad lét szintjén több „intencionális kezdemény” van jelen, de ezek nem mindegyike válik tudatossá. A szürrealista festők alkotófolyamatának különlegessége, hogy festményeikben az érzetsokaság és a jelentésintenciók között váratlan kapcsolatok, új értelmek alakulnak ki és kerülnek vászonra, amelyek maguk számára jelentést követelőkként tűnnek fel. Úgy tűnik, hogy a szürrealista festő észlelése és művészete úgy gyarapítja az adott jelentést, hogy egy másikat követel a már ismert *mellé*. A világ bennük tükröződő látványának kifejezése úgy illeszkedik a látható világba, mintha a láthatatlan olyan kifejeződése lenne, amely addig nem létező átfedéseket és hézagokat eredményez. A sajátos és mindent felborító ábrázolásmóddal a ki nem mondott és teljesen soha ki nem mondható tartalom, a vad értelem kifejeződését segítették. A festészet áthághatja a szabályokat, „miközben leteríti a hús-vér lényegeiből, ható hasonlóságokból és néma jelentésekből szőtt álmvilágát” – írja Merleau-Ponty. Ehhez kapcsolódóan említsük meg saját példaként felhozott művésznünk Dalí megjegyzését, amelyben elmondja, hogy miközben képeit napról napra tökéletesítette, mintha azok maguktól változtak volna meg. Szintén érdekes az az önmegfigyelése, hogy amint egy kép túl pontos lett, azaz egyértelmű jelentést kapott, szándékosan felhagyott vele, majd lecsillapodva, újra visszatért hozzá.<sup>550</sup> Valamint

---

<sup>546</sup> Losoncz: *Merleau-Ponty...* 98.

<sup>547</sup> Merleau-Ponty: *A látható...* 52., 60.

<sup>548</sup> Vermes Katalin: *A test éthosza*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2006, 80.

<sup>549</sup> Vö. Ullmann: *A láthatatlan...* 225.

<sup>550</sup> Vö. Dalí: *Salvador Dalí tikos...* 55.

gondoljunk Magritte-re, aki jelentés-nélkülinek nevezte festményeit, de művészetével valójában a szó és a kép kapcsolatát kutatva és ezeket egymással szembeállítva a jelentés bizonytalanságára mutatott rá. A szürrealista művészet célja a már sokat említett valóság teljességének, színének és fonákjának, a képzeletnek és a valóságnak megmutatása, ezért folytonos feszültség és bizonytalanság a jellemzője. A képeknek adott és az ábrázolttól egészen eltérő jelentést sugalló címek szintén ezt a hatást hivatottak erősíteni.

Több alkalommal megállapítottuk már, hogy amennyiben az alkotófolyamaton belül tételezzük a párbeszédet, akkor azt kizárólag a készülő mű és a festő között, vagyis a festő önmagával való párbeszédként foghatjuk fel. A merleau-ponty-i fogalmak szerint, a belső dialógusban a megszokott jelentések és a vad észlelés értelemképződéseinek a műben megjelenő kifejezése ütköznek össze, és a kettő közötti hézagban ellentmondásos jelentések mutatkoznak meg. Feltevésünk szerint, még a szürrealista festészettel kapcsolatban sem beszélhetünk kizárólag a vad észlelés működéséről, nézetünk, hogy az alkotófolyamat egésze során a vad észlelésben keletkező jelentés mint a készülő mű beszéde, meglepí a festőt. Egyrészt mivel saját hangját hallja, hiszen önmaghoz beszél a készülő művön keresztül, másrészt, mert a beszéde többértelműséget mutat, amely a műtől ered. Az előhívott képek önmaguktól való változása olyan jelentések felbukkanását, keletkezését eredményezi, amelyek folytonos beillesztést kívánnak, valamint a festő önmagáról is megtudhat valami újat, amely tovább lendíti az alkotófolyamatot. Ebben az értelemben nagyon is érvényesnek tűnik az a megállapítás, hogy a kész mű „valójában a kifejezésre tett erőfeszítések sorozatának leülepedett eredménye.”<sup>551</sup> Láthattuk, hogy a szürrealista alkotófolyamat egyik sajátossága a valósággal szemben végzett alkotói törekvés, amelynek megfelelően a festő párbeszéde a jelentéseknek helyet biztosító hézagok kikényszerítésének eszközeként lép fel. Az így kialakuló, illetve a művész szándéka szerint formált jelentéseket a festő a szabályokat és sémákat felbomlásuk és új szabályokba rendeződésük feszültségében juttatja kifejezésre. Merleau-Ponty gondolatai alapján úgy tűnik, hogy a szürrealisták a valóság létmódját akarták megmutatni, azaz azt a megfeyjthetlenségbe ágyazódó titkot, amely a vad értelem, a Lét és a művész szövetét is alkotó, már említett „világhús” feltárása felé irányította művészetüket. Merleau-Ponty a hússal fejezi ki a tudat és a világ egyneműségét, amely ebből következően látható és

---

<sup>551</sup> Maurice Merleau-Ponty: *A filozófia dicsérete*. Ford. Sajó Sándor. Budapest, Európa Kiadó, 2005, 80.



láthatatlan, valójában végtelen számú dimenzióval rendelkezik.<sup>552</sup> A láthatóhoz az észlelés, a láthatatlanhoz a jelentés, a beszéd és a nyelv tartozik, azonban bármilyen formában jelenjen is meg, az nem maga a hús, hanem annak megnyilvánulásaként fogható fel. A szürrealista művész mintegy önmagát nyitja meg a világhús számára, hogy átjárja és megismerhesse a világ lehetséges dimenzióit, amelyekkel saját játékot játszhat.

Az általunk feltételezett és az előbbieken felvázolt párbeszéd lehetőségét az észlelés és a beszéd viszonyában próbáltuk megragadni, mivel ez értelem és a jelentés láthatatlan, írja Merleau-Ponty, míg az észlelt dolgok láthatók, a kettő nem választható el egymástól.<sup>553</sup> Ennek ellenére mégsem állítható, hogy a festészet és a beszéd egymásnak megfeleltethető lenne, még ha beszédtevékenységként tekintünk is az alkotás folyamatára, a festmények maguk tulajdonképpen hallgatnak, látszólag némán állnak a néző előtt. Azonban, és ennek leglátványosabb példái a szürrealista festmények, némaságukban beszéd fogalmazódik meg, méghozzá olyan beszéd, amelynek sajátossága a folytonosságában rejlik. Éppen ezért nem remélhetünk egyértelmű választ, így teljesen soha nem fejthetők meg, mivel „A jelek együttese olyan, mint egy üres, kitöltetlen kérdőív, mint a másik ember gesztusai, amelyek a világ általam nem látott tárgyára irányulnak és azt írják körül.”<sup>554</sup> A szürrealistákat tekintve így nem csupán az alkotófolyamat, hanem a kész mű is folytonosan beszélő tökéletlen kifejezésnek tekinthető. Merleau-Ponty szerint a festészet a beszédhez hasonló kifejezési formaként értelmezhető, és mint „pikturális kifejeződés”, nem csupán ennek megfelelően működik, hanem az észleléssel analóg módon, a nyelv számára modellként szolgálhat.<sup>555</sup> A nyelvre, illetve a beszédre vonatkozó nézeteinek megfogalmazásához szintén Saussure nyelvelméletéhez fordult inspirációért. Elsősorban azt a megállapítását vette át, miszerint a jelek nem a jelentéseket, hanem azokat a különbségeket fejezik ki, amelyek megkülönböztetve őket a többi jeltől, a jelentést adják. Ebből a megállapításból született meg a hézagokban, eltolódásokban, vagy akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a kitarakások elmozdulásában kialakuló jelentés feltételezése.<sup>556</sup> Továbbá, és ezt már az előzőekben alkalmaztuk is, átveszi a nyelv (*lingua*) és a beszéd (*parola*) megkülönböztetésének gondolatát is, így a nyelvi kifejezéssel kapcsolatos nézeteivel a

---

<sup>552</sup> Vö. Losoncz: *Merleau-Ponty...* 154.

<sup>553</sup> Vö. Merleau-Ponty: *A látható...* 239-241.

<sup>554</sup> Uő: A nyelv fenomenológiájáról. In Uő: *A filozófia...* 42.

<sup>555</sup> Uő: *The Prose...* 61.

<sup>556</sup> Vö. Uő: *A látható...* 143. „Valaki beszél, és a többiek máris eltérésként jelennek meg e valaki szavaihoz képest, miközben a beszélő maga is finomítja atöbbiektől való eltérését”

nyelv és a beszéd működésében és szerepében rejlő eltérésekre hívja fel a figyelmet. A látható és a láthatatlan kettősségének megfelelően különbséget tett a *mondanivaló*, azaz a vad értelem és a *mondott*, vagyis a *beszélt* és a *beszélő nyelv* között. Az általunk példaként hozott szürrealista festők esetében a kifejeződés és mondanivaló a különböző képek, illetve képrészletek egymáshoz való viszonyában mutatkozik meg, a tudattalan befolyására és megjelenésére utalva. Az alkotófolyamaton belüli párbeszéd olyan lenyomatával találkozhatunk, amely alapján a párbeszéd befejezetlensége feltételezhető. Tudjuk, hogy a beszédet a folyamatjellege határozza meg, vagyis az a sajátossága, hogy „mindig *folyamatban lévő értelemképződés* színtere, amely a kimondott szavak alakját ölti, s így épp úton van egy befejezetlen megtestesülés felé.”<sup>557</sup> Tengelyi rámutat, hogy az értelemképződés és az értelemadás megkülönböztetése mellett, az értelemképződés és értelemrögzítést is el kell határolni egymástól,<sup>558</sup> amely a szürrealista alkotófolyamatra nézve újabb párbeszédhelyzet kialakulásának lehetőségét veti fel. A kifejezés kifejeződés, valamint a kimondott és mondanivaló kettősségéhez kapcsolódóan juthat eszünkben például Magritte *Az emberi természet* (9. kép) című munkája.



9. kép. René Magritte: *Az emberi természet* (1935)

Merleau-Ponty az említett kettősségében egyértelműen a beszélő nyelv fontosságát hangsúlyozza, vagyis a festői alkotói folyamatban, illetve a festői észlelésben megnyilvánuló új jelentések képződésének vizsgálata mellett tette le a voksát. A nyelvet érintő írásai közül *A közvetett nyelv és a csend hangjai* című szöveget emeljük ki,

<sup>557</sup> Tengelyi: *Élettörténet...* 128.

<sup>558</sup> Uo. 131.

amelyben a nyelvi kifejezésre vonatkozó vizsgálatot a festészet felől, azon keresztül megközelítve követhetjük végig. Ahogyan már említettük, Merleau-Ponty a dolgok között, illetve mögött megbúvó, láthatóvá válásra váró értelmet feltételezett, a festő pedig ezen láthatatlan tartalom megmutatására törekszik. Továbbá Husserl szemben úgy gondolja, hogy a beszéd megértéséhez nincs szükség valamiféle belső szókinccs mozgósítására, amely a szavakra és formákra nézve tiszta gondolatokat biztosítana számunkra, melyet ez utóbbiak lefednének, ugyanis „a nyelv nem *előfeltételez* magának egy megfeleltetési jegyzéket, maga fedi fel önnön titkait.”<sup>559</sup> Természetesen Merleau-Ponty ezzel nem azt akarja kifejezni, hogy a beszélő nyelvben egyéni és más által nem értelmezhető beszéd is kialakulhat. A beszéd, ahogyan a stílus is, ugyanis úgy viselkedik, mintha mindig is a rendelkezésünkre álló jelentésekhez tartozó lett volna, pedig a beszélő szó alapvető jellegzetessége, hogy valami újat mond. A beszélt nyelv mögött működő beszélő nyelv.<sup>560</sup> Azonban ez az újdonsága kizárólag a már ismert és beszélt nyelv vonatkozásában tűnhet fel, amelynek példajaként a modern festészetre jellemző kreatív, alkotó kifejezést hozza fel, amelyhez a szürrealista festmények mondanivalója nyilvánvalóan tartozik. Merleau-Ponty stílus iránti érdeklődése szintén a beszélő nyelv sajátosságainak leírásához fűződik, láttuk, hogy a kialakuló jelentések a festő számára megjelenő stílusban, vagyis a művész személyes látásmódját, azaz az észlelt „koherens deformációját”<sup>561</sup> is kifejezve, az indirekt nyelv kifejeződéseit is tartalmazva jelennek meg.

A leírásból következik, hogy ennek megértése némi nehézséget okozhat mások, de a művész számára is, mivel a készülő műben látott kifejezések, saját belső élményei újra-élésére készítetik a festőt, azonban a két folyamat, valamint az ezek alapján kibontakozó tapasztalatok nyilvánvalóan nem eshetnek egybe. Azaz, a festő valami *idegennel* szembesül az alkotófolyamat során, amelyre az önmagával folytatott belső párbeszédben próbál választ adni.<sup>562</sup> Tulajdonképpen az indirekt nyelvnek a rögzített nyelv határait szétfeszítő kifejeződéseivel szembesül, amelyekre reagálva fogalmazza meg saját választát a készülő műben megjelenítve azt. Az indirekt nyelvben a valóságban észlelt tárgyak takarásában lévő láthatatlan tárul fel, de nem a maga közvetlenségében, hanem a láthatón keresztül, azzal egybefonódó utalásként. Habár

---

<sup>559</sup> Uő: *A közvetett nyelv...* 145.

<sup>560</sup> Uo. 171.

<sup>561</sup> Uo. 154.

<sup>562</sup> Az idegenséggel kapcsolatos elgondolás tekintetében lásd Bernhard Waldenfels: *A normalizálás határai. Tanulmányok az idegen fenomenológiájáról.* Ford. Csatár Péter és Kukla Krisztián. Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 2005.

Merleau-Ponty számára a festő belső monológja csupán „személyes mormolás”, amelyben csak „utalás van önmaga és önmaga között”, és így nem beszélhetünk a jelentés valóságáról,<sup>563</sup> mégis feltesszük, hogy az alkotófolyamat alatt a valóság és a művészi valóság összejátszásából származó új vagy kitágított horizont a festő számára valódi és új jelentéssel bír. Mivel az alkotófolyamatban a megértés és értelmezés sajátos játékát feltételezzük, a készülő műre való reflexió párbeszéd formájában jelenik meg és nyer kifejezést a vásznon. A festő tehát beszél és belső párbeszédével kifejezi, illetve kiegészíti a készülő mű adta látványt, valamint e látvány által kiváltott személyes élményeket, érzéseket is újként éli át. Megállapíthatjuk, hogy a szürrealista festő belső párbeszédének alapját tulajdonképpen a szavak és képek magával ragadó spontaneitása, és a feltörő váratlan, meglepő hatások kiváltotta reflexió adja.

Összefoglalásként, és egyben a következő területre való átvezetésként, egyetérthetünk Merleau-Ponty szavaival: „Mindenekelőtt meg kell értenünk, hogy létezik egy néma nyelv, és hogy a festészet a maga módján beszél.”<sup>564</sup> Feltvésünk szerint a festő szintén némán beszél magával és a készülő művel, hogy meghallhassa, majd kifejezhesse annak mondani akarását.

### **2.3 Hermeneutikai szint**

Tézis: A szürrealista festő alkotófolyamata olyan beszédtevékenységnek tekinthető, amely során a művész és a készülő műve közötti sajátos párbeszéd a képi és verbális kifejezés kettősségére épül.

Vizsgálatunk hermeneutikai megközelítését nem egyszerű a pszichoanalitikus és fenomenológiai nézetektől elszigetelten kezelni. Ennek ellenére mégis megróbálunk felfedni egy olyan hermeneutikai utat, amely alkalmasank tűnhet az általunk vizsgált figuratív szürrealista festők alkotófolyamatában feltett párbeszéd lefolytatásának bemutatására. Elsőként hangsúlyozzuk, hogy ezen a szinten a párbeszéd eszközeit próbáljuk felmutatni. Már az első lépés megtétele előtt problémánk akad, hiszen alapvető kérdésben kell döntetnünk, ugyanis meg kell határoznunk a vizsgálatunk irányát. A képek előhívására és ábrázolására épülő művészi kifejezés hermeneutikai

---

<sup>563</sup> Merleau-Ponty: *A közvetett nyelv...* 153.

<sup>564</sup> Uo. 148.

elemzésekor indokoltan merülhetnek fel kérdések a megcélzott tárgyhoz való megközelítést illetően. Különösen érvényesnek tűnik ez az általunk tervezett, a szürrealista alkotófolyamatra irányuló értelmezési kísérlet vonatkozásában. Véleményem szerint két szálon indulhatunk el, amelyek az elemzés előrehaladtával folyamatosan és egyre szorosabban fonódnak majd egybe. Feltehetjük, hogy egyrészt a nézőpontok változtatása, másrészt az alkotófolyamatban „elhangzó” *beszélgetés* lehet az a hívószó, amely a tervezett vizsgálatunk számára megfelelőnek látszik. Mielőtt azonban tovább haladnánk, kissé vissza kell lépünk és rövid kitérőt kell tennünk a kép és a szó kapcsolatára vonatkozó elméletek felvázolásával.

Az előzők alapján megállapíthatjuk, hogy a szürrealista festők alkotói tevékenységének tulajdonított új jelentések megalkotásának lehetősége minden esetben a nyelv, az érzékelés hibájaként, egyfajta téves üzenetként merült fel. Mivel továbbra is az új jelentések kialakulása és kifejeződése után kutatunk, a hermeneutikai alapok megvilágításánál is számítanunk kell arra, hogy a normálistól kívül eső területen találhatunk rá ezek megnyilvánulásaira, amely ebben a kontextusban a költészet világát, illetve több referenciamező együttműködését jelenti. Tehát olyan alkotási módszer nyomába kell erednünk, amely alkalmasnak tűnhet a művész tudattalanját jelző szimbólum, szimbolikus képek kifejezésére irányuló szürrealista festő beszédének felvázolására. Ezeket a fantázia-, illetve álmképeket képi metaforának tekinthetjük a hermeneutikai elemzés során, vagyis olyan megjelenítéseknek, amelyekben a festő képzelőerejének szabad működése tehető fel. A metafora alapját képező képzet- és jelentéstársításokat a festő a fantázia működését végletekig fokozva hozza létre, amelynek során két, látszólag teljesen különböző dolog között teremt, illetve enged megjelenni akár önmagát is meglepő kapcsolatokat. A szimbolikus vagy metaforikus képekben így olyan összefüggések alakulhatnak ki, amelyek további, a dolgok között látens lehetőségként létező rejtett többletre utalnak.

Ezekkel a gondolatokkal nem csupán a szürrealista festők alkotására vonatkozó általános jellemzőket fogalmazzuk meg, hanem egyben elemzésünk alapgondolatát is körvonalazzuk. Felvetésünk alapját ugyanis a metafora elemeit egybentartó, lacani kifejezéssel élve, a jelölőlánc módosításának folyamata adja, azaz a jelölők közötti kapcsolatot sajátosan meghatározó és önkényesen módosító festői belső párbeszéd. A párbeszéd célja pedig a festő észlelésében bekövetkező változás, aspektusváltás, valamint a festő szubjektumát feltáró emlékek, asszociációk — amelyek a tulajdonképpen a szimbólum, illetve metafora rejtett jelentéseit adják — újra-

megjelenítése. Továbbá az ezekre a megjelenítésekre adott reflexiók kifejezése. Feltevésünk szerint a szürrealista alkotófolyamat alapvetően, és ezzel már a festő és a készülő festmény önreflexiójára, illetve önreferenciájára is utalva, a szimbólum eredeti értelmének megmutatására irányul. Vagyis „illeszkedését rejtő, ám *egy pillanatban, váratlanul mégis összeillő, elemeiből egészet képző értelem, ami sohasem valamit mint külsőt és értelemmel bírót ad vissza, hanem ő maga áll előttünk, mint aminek jelentése van.*”<sup>565</sup> Ahogyan arra már többször rámutattunk, a szürrealista festők párbeszédének tárgya éppen ezeknek a rejtett illeszkedéseknek a felkutatása és kifejezése. Esetünkben azonban a festő tudattalanjából feltörő szimbólumokról van szó, amelyek feltárása, illetve feltárulása tartja mozgásban a művészi folyamatot és párbeszédet. A szürrealista alkotófolyamatban tehát ötvöződni látszik a képi és a verbális kifejezés.

Elemzésünk hermeneutikai területre való áthelyezése során Wittgenstein említett aspektusváltás, illetve a nyelv rejtélyét a beszélgetés felől megközelítő Gadamer gondolataira támszkodva próbálunk rávilágítani a párbeszéd lehetőségére. Valamint azt a feltevésünket igyekszünk alátámasztani, miszerint a diskurzus során a festő számára is új jelentések, új összefüggések kialakítására, pontosabban megjelenésére kerülhet sor. Tartva az eddigi megszorításainkat, ezúttal sem lépjük át a dialogikus szituáció lehetőségének felmutatását igazolni látszó nézeteket, ebből következően kizárólag a festő és a mű közötti kommunikációra vonatkoztatható, illetve az azt alátámasztó elméletekre fókuszálunk.

### **2.3.1. Alapozó gondolatok**

A szürrealista festményekkel kapcsolatban ismételten ki kell emelnünk, hogy az alkotófolyamat során a művészek a valóság nem látható részeinek megmutatkozásában bízva, mintegy kihívják, provokálják, piszkálják és faggatják a valóságot. Ahogyan az ember előbb vagy utóbb feladja a hidegvérét és önmagból kikelve válaszol a provokációra, úgy a valóságot és a tudattalant is megtörheti a festő akarata. Ezzel a festő fellazíthatja a valóság és a tudattalan határait, lehetővé téve az addig soha nem látott aspektusok, a látható takarásában megbúvó részek megmutatkozását. A festő tehát valóban nem csupán a láthatatlan médiuma, hanem egyben kikényszerítője is annak, valamint a felbukkanó észleleteket ábrázolva tulajdonképpen a láthatatlan

---

<sup>565</sup> Bacsó Béla: Perspektíva és észlelés. *Vulgo*. 1991/1-2., 234.

megmutatkozásához szükséges körülményeket is ő biztosítja. Ahogyan láttuk, több gondolkodó is rámutatott arra, hogy a festő valójában nem jelentésekkel dolgozik, mivel a festmény nem más, mint „néma költemény”. Azonban ez a nézet mára meghaladottá vált, hiszen „a szemiotika egyik tanulsága, hogy szemantikai tekintetben *nincsen alapvető különbség képek és szövegek között* [...]”<sup>566</sup> persze más „*jel-típusokkal, reprezentációs anyagokkal*” rendelkeznek. Ennek a megállapításnak az igazolására számos olyan elmélet született, amelyekkel a szövegek és a képek közös értelmezésének lehetőségét próbálták alátámasztani. Hangsúlyozzuk, hogy a hermeneutika, a fenomenológiához hasonlóan, szintén kevésbé érzékeny a befogadó és a művész személyes, lelki élményei tekintetében. Habár nem zárja ki a mű befogadóra tett hatását, amellyel a mű egyéni értelmezést kaphat, azonban a művészre vonatkozó meglátásokkal kapcsolatban jórészt adós marad. A nézői szempont hátrányának tekinthető, hogy a befogadó a tevékenységével nem változtathatja meg a mű, a szöveg mondanivalóját. Vizsgálatunkban azonban a mű megalkotásának *folyamatára* helyezzük a hangsúlyt, mivel a kép és a szó, esetünkben a kép és a beszéd kapcsolatából eredő belső párbeszéd kialakulását az alkotófolyamat során megjelenő új jelentésekre adott reflexióként tételezzük.

A téziseink igazolását célzó vizsgálatunk felvázolása előtt, a szövegek elemzésének tekintetében mindenképpen utalnunk kell a modern hermeneutika atyjának tartott Schleiermacher gondolataira. Habár itt is meg kell jegyeznünk, hogy a dolgozatnak nem célja a hermeneutika történetének bemutatása, ezért ebben az esetben is csupán vázlatos ismertetésre törekszünk. Schleiermacher gondolatai kiemelkedő jelentőséggel bírnak a szöveg értelmezésével kapcsolatban. Ő volt az, aki a grammatikai és technikai interpretációt kiegészítve, elsőként követelte az értelmezés folyamatának pszichológiai nézőpontból való elemzését, amelyet a szövegtértelezésen túl kiterjesztett minden értelmezést igénylő helyzetre is. A *Hermeneutik und Kritik* című kötet lapjain olvashatunk a beszéd vonatkozásában megfogalmazott, a megértés két mozzanatát érintő nézeteiről, amelyek egyfelől a nyelv, másfelől a nyelv használójának megértését foglalják magukban.<sup>567</sup> Tehát tulajdonképpen nem is a szöveget, hanem a kommunikációra használt beszédet teszi a vizsgálat tárgyává, amelynek interpretációjához az objektív mellett már a szubjektív újraépítést is szükséges és elvárt

---

<sup>566</sup> Szónyi György Endre: *Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*. Szeged, JATE Press, 2004, 191. Szónyi Mitchell *Picture Theory* című könyvéből idéz.

<sup>567</sup> Vö. F. D. E. Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik*. Hrsg. Manfred Frank. Frankfurt am Main, Taschenbuck, 1977, 77.

tényezőként nevezi meg.<sup>568</sup> Alapvető tézisét az őt követő Dilthey olyan hermeneutikai eljárásaként fogalta össze, amelynek „végső célja, hogy jobban megértsük a szerzőt, mint ahogy ő magát megértette.”<sup>569</sup> Vagyis egy szöveg önmagában nem elegendő a helyes megértéshez, a mű keletkezési korának a megismerése, illetve a művész körülményeinek, életútjának felvázolása legalább olyan fontos, ha nem fontosabb tényező. Mindezen adatok szükségesek ahhoz, hogy a művész mondanivalóját a lehető legjobban megragadhassuk, mintha egy, a saját életét bemutató pillanatkép „dokumentuma” lenne. A műalkotás megértése akkor lehet teljes, ha a befogadói munka folyamán a befogadó képessé válik önmaga részévé tenni az alkotás mondanivalóját. Természetesen a képzőművészeti alkotásokkal és alkotókkal kapcsolatosan is találkozhatunk ezzel a nézettel a képhez tartozó jelek és szimbólumok értelmezési eljárásával kiegészülve, vagyis a kép és azok verbális kifejezésének kapcsolatát vizsgálva.<sup>570</sup>

Röviden összefoglalva, az értelmezés alapját az a tézis adja, miszerint az ember a valóságot szimbólumain keresztül fejezi ki és ezek a szimbolikus formák, a köztük lévő viszonyok alapján a nyelv segítségével értelmezhetők, kibonthatók. Habár az ide kívánckozó Panofsky ikonológiájának bemutatására nincs lehetőségünk, azonban nézetei mindenképpen említésre szorulnak, ha képek értelmezéséről van szó. A szürrealisták alkotófolyamatának vizsgálatában fontos szerepet betöltő tudattalan működése Panofsky gondolkodásában nem rendelkezett kiemelkedő jelentőséggel, sőt az alkotói munkát tekintve szigorúan távol tartotta magát a pszichológiai nézetektől. Következetes módon a befogadás sikerességét sem a művész személyes indíttatásának tökéletes kifürkészéséhez kötötte, hanem az egyén műveltségét meghatározó felkészültségétől, ismereteinek gazdagságától tette függővé. A jelentés megértéséhez vezető értelmezés három szintjét különböztette meg, amelyek szoros együttműködését tételezte az értelmezési folyamat során, ugyanakkor megértés mértékének megfelelően a szinteket egyenként is elemezhetőnek tartotta. Panofsky szerint tehát a helyes megértéshez nem elegendő a kép szimpla érzékelése, a látható azonosítása, esetünkben a vásznon szereplő alakok felismerése, hanem szükség van a kontextusba helyezés képességére is, — amely már tulajdonképpen maga is megértés — illetve ennek feltételeként tételezett irodalmi

---

<sup>568</sup> Vö. Oskar Bätschmann: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába*. Ford. Bacsó Béla, Rényi András. Budapest, Corvina, 1998, 14-15.

<sup>569</sup> Wilhelm Dilthey: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. Ford. Erdélyi Ágnes. Budapest, Gondolat Kiadó, 1974, 493.

<sup>570</sup> Ezzel kapcsolatban említjük meg Paul Ricoeur „kevert diskurzus” gondolatát, amely az álom szöveggént való értelmezésére épül.



ismeretekre. Végül pedig, az értelmezés legfelső szintjét jelölő belső tartalom megértése egyfajta kulturális jártasságot, átfogó világszemléletet is megkövetel.<sup>571</sup> Ugyanakkor úgy tűnik, hogy a harmadik szinten inkább egy intuícioról vagy érzékenységről van szó, azaz olyan tudattalan megértésről, amely egyfelől a naív befogadó egyetlen támasza, másfelől a tudós számára a megszerzett ismereteit kiegészítő többlet, amellyel közelebb kerülhet a mű eredeti jelentéséhez.<sup>572</sup> Természetesen, szögezi le Panofsky, teljesen naív befogadó nem létezik, mivel mindenkire hatással van az a környezet, a korszak, amelyben él. A helyes befogadás feltételei tehát alapvetően a befogadó beállítódásától, valamint annak korrigálási képességétől függenek, vagyis az értelmezés eszköztára könnyen kibővíthető. Ebből következik, hogy az értelmezés, és így a korrekt megértés megtanulható. A Panofsky által hozott példával, mondjuk egy új festészeti irányzat ábrázolási elveinek elsajátításával, az arra való beállítódással. Szintén hangsúlyozandó Panofsky azon megállapítása, amely szerint a legösszetettebbnek látszó mély megértésnek tulajdonképpen nem követelménye a mindenre kiterjedő ismeret, mivel a befogadó intuícióira építve a kép látszólag önmagában is elegendő a helyes megértés eléréséhez.

A szürrealista alkotófolyamatban feltételezett párbeszéd a kép és a festő szavainak, illetve a látottak és az általuk kiváltott affektusok hatásainak kapcsolatára épül. Ezt figyelembe véve, nem hagyható ki a vizsgálatunkból Gombrich idevágó meglátásainak megemlézése. Ernst Gombrich az egyik legjelentősebb képviselője a képek és a szövegek egymásrataltságát és közös értelmezését hangoztató művészettörténeti csoportnak. Véleménye szerint alapvetően a nézőn múlik, hogy mit lát meg a festményben, vagyis, hogy mit lát bele egy-egy képbe, ehhez azonban kizárólag a számára elérhető sémák állnak a rendelkezésére. Vagyis sem a néző, sem a festő nem hozhat létre új sémákat, hanem csakis a már meglévők által meghatározott kereteken belül mozoghat. Elveti az úgynevezett „romlatlan szem”,<sup>573</sup> avagy elfogulatlan szem elméletét, amely azt feltételezi, hogy a néző, illetve maga a művész is, képes elkülöníteni a látottat a tudottól, azaz függetleníteni tudja az észlelését a már meglévő tapasztalataitól, elraktározott sémáitól. Mivel erre képtelen, így a kép a művész

---

<sup>571</sup> Vö. Erwin Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetben*. Ford. Tellér Gyula. Budapest, Gondolat Kiadó, 1984, 223.

<sup>572</sup> Vö. Radnóti Sándor: A vad befogadás. Erwin Panofsky kritikai méltatása. In Uő.: *Tisztelt közönség, kulcsot te találj...* Budapest, Gondolat Kiadó, 1990, 133-194., illetve vö. Szőnyi: *Pictura*.... 94.

<sup>573</sup> Konrad Fiedler és Ruskin „ártatlan vagy romlatlan szem” elméletére utalok, amely szerint a festmény befogadása „pusztán a színfoltok egyfajta gyermeki érzékelése”, „annak tudata nélkül, hogy ezek mit jelentenek.” Gombrich szerint azonban ez az álláspont elképzelhetetlen, mivel eleve denotatív látással rendelkezünk.

sémáinak, fogalmainak megfelelően struktúrált lesz, amelynek megismerésével együtt a mű jelentése is feltárulhat. A néző pedig a saját korának megfelelő fogalmakkal és sémákkal közelít a megértendő alkotáshoz. A téma, írja Gombrich, „olyan »szellemi diszpozíciót« teremt, amely arra kényszeríti a művészt, hogy keressen bizonyos aspektusokat abból, amit maga körül lát [...]. Az, hogy mit olvasunk bele [ezekbe] a véletlen formákba, attól a képességünktől függ, hogy az elménkben elraktározott dolgok vagy képmások közül melyiket ismerjük föl bennük.”<sup>574</sup> Azaz, mind a festő, mind a néző inkább a jelentést, tegyük hozzá, a számára való jelentést keresi, „s nem a világ tényleges képét.”<sup>575</sup> Ennek megfelelően, — és ez vezeti majd Gombrichot a képek és a jelentések kapcsolatát érintő nézeteinek későbbi, a jelentésnek a nézőre tett hatását hangsúlyozó eltolódásához —, azon festmények, rajzok esetében, amelyek nem hasonlítanak arra, amit ábrázolnak, nem a hasonlóság, hanem a művész által létrehozott egyenértékűségek, vonatkozási pontok, illetve az arra adott válaszok azonossága teszik értelmezhetővé a képet. A helyes értelmezéshez azonban, hangsúlyozza Gombrich, a kép önmagában nem elegendő, ezért a szöveges segítségek, így például a címek, valamint a művész szándékára való rákérdezés sem hanyagolható el az értelmezés szempontjából, még ha a tudattalan felfedezésével meg is ingott a fontossága. Így tehát továbbra sem lehet eltekinteni a művész saját történeti háttérétől, az alkotásának korát jellemző hagyományoktól, ezért a műben alkalmazott szimbólumok alakjában megmutatkozó mondanivalót sem szabad a kontextusából kiragadva értelmezni. Gombrich szerint a művekben megjelenő motívumok, szimbólumok, saját példájában ezt a szürrealista irányzat egyik elődjének tekinthető Bosch egyik festményére hivatkozva mutatja be, a jelentés különböző szintjeit képviselhetik, amelyek az *ábrázolásban*, a *jelképezésben* és a *kifejezésben* mutatkozhatnak meg, azonban ezeket a néző számára is világosan elkülöníthetőnek és értelmezhetőnek gondolja.<sup>576</sup> Látható tehát, hogy Gombrich elsősorban a rendelkezésre álló ismeretekre épít, későbbi munkáiban azonban eltávolodott a kezdeti gondolatától, miszerint „ahhoz is, hogy képekben írjuk le a látható világot, a sémák kidolgozott rendszerére van szükségünk,”<sup>577</sup> ezért a művész dolga, hogy minél több sémát elraktározzon, és azokkal dolgozzon. Ehelyett a képek

---

<sup>574</sup> Ernst Gombrich: *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1972, 85., 172.

<sup>575</sup> Uő: *Illúzió és művészet*. Ford. Falvay Mihály. In Ernst H. Gombrich – R. L. Gregory (szerk): *Illúzió a természetben és a művészetben*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1982, 208.

<sup>576</sup> Uő: *Icones symbolicae. A szimbolikus kifejezés filozófiai és ezek hatása a művészetre*. Ford. Novák György. In Pál József (szerk): *Az ikonológia elmélete. Szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról*. Szeged, JATEPress, 1986, 34.

<sup>577</sup> Uő: *Művészet és...* 87.

saját természetessége felé tolódik a hangsúly, vagyis a képek befogadóra tett *hatása* kerül előterbe, amely a mű értelmezése során eltávolítja a nézőt a konvencionális szavaktól. A belső hasonlóság meghatározatlanságának tekintetében például egy portré nyilvánvalóan a néző képzeletére épít, így a képek mint természetes jelek egyszerűen többet jelentenek, mint amit megmutatnak. Gombrich a közvetlenül nem látható jelentések, összefüggések kifejezésének tekintetében úgy véli, hogy bizonyos vizuális jelekre „programozott” válaszok állnak rendelkezésre, amelyek a hasonlóság láthatatlan referenciáira utalva alapvetően függetlenek a szavak megegyezésen alapuló jelentésétől. További példaként hozza fel a fényképek olvasását, amelynek folyamata a fénykép papírja által megjelenő többletnek köszönhetően szintén túlmutat az önkényes kódok felismerésétől. Azonban ezzel Gombrich nem a konvencionális szavak szükségletességére akart rámutatni, hanem a látás összetettségét kívánta kiemelni.<sup>578</sup>

Végül az előző két gondolamenetet tulajdonképpen egybefogó és Gombrich hasonlóságot hangsúlyozó elméletével szembeszálló Nelson Goodmannak, a *Languages of Art*<sup>579</sup> című munkájára térünk ki, amelyben a kép és a szöveg közös értelmezési alapjaira vontkozó téziseit fogalmazta meg. Olyan elmélet megalkotására törekedett, amely alkalmas lehet a szöveg és a kép egyenrangú társakként történő közös kezelésére, miközben minden szubjektivitástól, szubjektív jellegtől távol marad. Goodman elméletével teljes egészében lefedte a kép és a szöveg lehetséges reprezentációs aktusainak körét, ezzel megteremtve a lehetőséget, hogy egy kép szinte bármit reprezentálhasson. Ennek alapján pedig arra a végletesnek nevezhető következtetésre jutott, hogy egy szimbólum egyáltalán nem a hasonlóságon, hanem a *denotáláson* alapuló reprezentáció, pontosabban a denotáció maga reprezentáció. Még ennél is tovább megy, amikor megállapítja, hogy „[...] egy kép anélkül is kifejezhet valamit, hogy leírna vagy reprezentálna, sőt anélkül, hogy maga egyáltalán leírás vagy reprezentáció volna.”<sup>580</sup> Módszerét alapvetően tehát az *esetlegesség* határozza meg, mivel tulajdonképpen bármi értelmezhetővé válik a megfelelő, vagyis a konvencionális kód megadásával. Minden szimbolikus formához rendelhető valamilyen szabály, benne működő konvenció, amelyek tanulmányozásával megkülönböztethető más formáktól, ennek következtében a verbális és a nem verbális művészet, a nem-nyelvészeti

---

<sup>578</sup> Vö. Uő: *Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation*. In Wendy Steiner (ed.): *Image and Code*. Michigan, University of Michigan, 1981, 11-42.

<sup>579</sup> Nelson Goodman: *Languages of Art*. Cambridge, Hackett, 1968.

<sup>580</sup> Uő: *Két fejezet a Művészet nyelveiből*. Ford. Habermann M. Gusztáv. In Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép*. Budapest, Typotex Kiadó, 2012, 67.

rendszerek és a nyelvek ugyanazzal a módszerrel értelmezhetők. Kizárólag a bennük működő szabályokat kell meghatározni. Goodman ide kapcsolódó példája a számozott és a számozatlan hőmérő, amellyel a „sűrűséget” mint a „megkülönböztettség” szemben álló fogalmat, és a meghatározottságot, vagyis egyfelől a képek értelmezésének végtelen lehetőségét, másfelől a szövegek rögzített jelentéseit mutatja be *egy meghatározott rendszeren belül*. Míg a számozott hőmérő bizonyos pontjain alakulhat ki egy adott és egyedi jelentés, a számozatlan esetében a jelentések kialakulását nem korlátozzák az előre meghatározott viszonyítási pontok, ezért azok egyéni megközelítéssel jöhetnek létre. Azonban úgy tűnik, hogy ez a rendszer bármikor változtatható és kibővíthető, például egy festmény esetében, egy „jel jelentését a többi jelhez képest felvett viszonya adja a sűrű, folytonos mezőben.”<sup>581</sup> Ez számunkra annyiban érdekes, hogy Goodman ezzel felszámolja a festészetben a jelentés nélküli hézagok lehetőségét, mivel elfogadja az új kombinációk és új címkék megalkotását, és azokat „találó, hatásos, megvilágító erejű” reprezentációkként kezeli mindaddig, amíg a művész „újszerű és jelentős összefüggéseket ragad meg és képes eszközöket kigondolni nyilvánvalóvá tételükhöz.” Sőt, ha a kép egyszerre tartozni akar egy képtípusba és áll ellen ugyanannak a típusnak, akkor e feszültség által „elhanyagolt hasonlóságokat, eltéréseket juttathat kifejezésre, rendhagyó kapcsolatokat kényszeríthet ki, [...] újraalkothatja világunkat.”<sup>582</sup> Vagyis azon képek esetében, amelyek egyik képtípusa sem sorolható egyértelműen, a két típus közötti meghatározatlan helyzetből fakadó különbségek új ismerethez vezethetnek. Ehhez azonban az szükséges, hogy képes legyen a működését konvencionális, azaz realiztikus alapokra helyezni, amely a művész, illetve a kép saját felelősségének és döntésének tűnik. Goodman ezzel a megközelítéssel is nézeteinek a lehető legszélesebb körben való alkalmazhatóságát kívánta biztosítani.

Nem kívánunk állást foglalni a fenti elméletek ellentmondásai tekintetében, mivel rövid bemutatásukkal kizárólag az volt a célunk, hogy az alkotófolyamaton belüli szóhasználatot, vagyis a festő beszédét a készülő kép elbeszélésének és az arra való reflektálásnak, azaz mint választ fogjuk fel, amely lehetővé teszi a hermeneutikai elemzését. Annyit azonban mégis meg kell jegyeznünk, hogy a kép jelként való értelmezését mi sem utasítjuk el, csupán módosítjuk a rá vonatkozó aspektust, azaz

---

<sup>581</sup> Mitchell, W.J.T: Nelson Goodman és a különbözőségi grammatikája. Ford. László Zsuzsa. In Szőnyi György Endre – Szauder Dóra (szerk): *A képek politikája. Ikonológia és műértelmezés*. Szeged, JATE Press, 2012, 90.

<sup>582</sup> Goodman: *Két fejezet...* 39.

vizsgálatunk során az alkotófolyamaton belül, valamint a jelentéssel való kapcsolatának folytonos alakulásában tekintünk rá. Továbbá, feltevésünk szerint, amennyiben a kép jelnek tekinthető, akkor olyan jelnek, amely kizárólag önmagára, vagyis saját világára, illetve az alkotói munka során fellépő új összefüggésekre és információkra utal vissza. Másrészt arra igyekeztünk rámutatni, hogy az előzőekben felvázolt nézetek mindegyikében találhatunk olyan bizonytalansági tényezőt, amely surranópályaként esélyt adhat egy, az adott rendszerből, ha nem is elváló, de kitekintő értelmezési metódus felvetésére. Mi éppen ezekben a bizonytalan tényezőkben vagyunk érdekeltek, azaz a többlet megnyilvánulásával való találkozásban, amikor valami új néz szembe a festővel, amely alapként szolgálhat az új jelentés kialakulásához. Tény, hogy ezek a nem rögzített tartalmak az általunk bemutatott elméletekben a befogadói oldal felől váltak láthatóvá. Azonban, mivel a festő az alkotófolyamat során befogadói nézőpontot is képvisel, a fent megfogalmazott nézetek mégis alkalmazhatónak tűnnek a téziseink alapját képező belső párbeszéd lehetőségének megvilágítására. Ha feltesszük, hogy a művészi alkotófolyamat esetében a sematizálódás folyamatát láthatjuk a festményen, vagyis az útkeresét, az új sémák létrehozásának lehetőségét, amelyek a már meglévők mögött, között láthatatlanul megbújnak, akkor feltételeznünk kell ezek kifejezését megelőző párbeszédet. Sajátos belső dialógust a konvencionális szavak és a képek nem-konvencionális jelentése között. Hiszen többször hangsúlyoztuk már, hogy a szürrealista festmények esetében nem a rögzített jelentés megtalálása a cél, hanem az értelmezés folyamatát kell részletesebb elemzés alá vonni, olyan tényezőnek, illetve eszköznek tekintve, amely szerepet játszhat a szürrealista alkotófolyamatban. A festmény, ahogy Merleau-Ponty is megfogalmazta, a maga módján beszél, s tegyük hozzá, a maga módján „írja le” a mondanivalóját. Számunkra ez a mód képezi a hermeneutikai vizsgálat tárgyát. Továbbra is szem előtt kell tartanunk a szürrealista alkotói munkát jellemző tudattalan és tudatos, látható és láthatatlan, illetve a szavak és a képek által képviselt kettősséget, amelyeket mintegy egymásra vetítve, azokat egyszerre kifejezve reméli leginkább megmutatni a világ teljességének egy-egy képét. Tahát egyszerre alkalmazza a tudattalan és a tudatos észleleteket annak érdekében, hogy a valóság látható és a láthatatlan szegmensei közötti illesztési hibákat orvosolni tudja. Azonban, mi is emeljük ki, hogy egy ilyen módszer szélsőséges alkalmazásával tulajdonképpen megragadhatatlanná válnak a művek, ugyanis: „Ha a szimbólumalkotásba folyamatosan betüremkedik a pre- és szubszimbolikus, a grammatikai szabálytalanság, a marginális diszkurzus, [...] egy olyan nyugtalanítóan heterogén szemiózist kell diagnosztizálnunk,

amelyben egymásba metsz és elválaszthatatlanul összeforr a képi és a verbális, az intuitív és a diszkurzív, az ikonikus és a szimbolikus.”<sup>583</sup>

Hangsúlyozzuk azonban, hogy vizsgálatunkkal az alkotófolyamatban feltételezett párbeszéd helyzetet kutatjuk, így az alkotói munka e zavarbaejtő kettősségei számunkra előnyt jelenthetnek. Folytatva a hermeneutika területén is megkezdett utunkat, a következőkben a verbális és a képi összeforrásra építve próbálunk rámutatni a festő belső párbeszédére, amely a képen megjelenő metaforák és szimbólumok *elbeszélésére* és *megbeszélésére* irányul.

### 2.3.2. Hans-Georg Gadamer – a párbeszéd játéka

Mielőtt Gadamer nézeteire rátérnénk, röviden foglaljuk össze a rá nagy hatást gyakorló Heidegger idevágó gondolatait. Az előzőekben már világossá vált, hogy egy dolog megértése egyben önmagunk megértésének tekinthető, mivel a megértés tulajdonképpen „az emberi létezés (*Dasein*) alapstruktúrája”, így azzal együtt valami egyéni, kizárólag az adott befogadóra jellemző felhang is adódik. A világban létező dolgok minden esetben valaki számára léteznek, vagyis „az ember számára a világ dolgai mindig saját lehetőségei fényében nyernek értelmet.”<sup>584</sup> Heidegger alapvető törekvése a lét értelmére való rákérdezésre és természetesen ennek megválaszolására, azaz a megértésre irányul, amely célkitűzést a művészet területére is kivetítette. Egészen pontosan a mű megértésének kérdésére, amely szerinte nem mint a világ tárgyainak reprezentánsa, hanem egy világ feállításként értelmezhető, ahogyan a műalkotóra sem mint tárgyra reagálunk, hanem a feledésből való kilépés (*alétheia*) megéléseként. Véleménye szerint a világban észlelt dolog megértésekor annak egy rendszerben való elhelyezkedésére támaszkodunk, vagyis egy előzetes megértésben, utalás-összefüggésben értelmezzük. A megértés tehát az ittlét (*Dasein*), azaz ember valmamilyen módú, hangoltságú (*Befindlichkeit*) viszonyulása a világhoz, amely „megmutaja, »hogyan érezzük magunkat«”, illetve „a létet »jelenvalóság«-ába juttatja.”<sup>585</sup> Azonban a műalkotás, amelyből Heidegger is kiindul a *Műalkotás eredete* című írásában, egyetlen összefüggésbe sem nem illeszthető be. Így, nézete szerint, a mű a lét kérdésében

<sup>583</sup> Szőnyi György Endre: *Pictura...* 201.

<sup>584</sup> Szegedi Nóra: Intencionalitás és interpretáció. In Schwendtner Tibor (szerk.): *Metszéspontok. A hermeneutika és a fenomenológia határvidékén*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2001, 70-71.

<sup>585</sup> Martin Heidegger: *Lét és idő*. Ford. Vajda Mihály et al.. Budapest, Osiris Kiadó, 2004, 162.

felmerülő akadálynak tekinthető, amely a lét addigi igazságát megkérdőjelező lehetőségek felmutatását vonja maga után. Heidegger azonban sem a művész, sem pedig a befogadó élményét nem vizsgálja, mivel a művész, akinek személye valójában lényegtelen, a heideggeri megközelítés szerint a mű által létezik, a befogadó pedig a mű megőrzését mint létmódot éli meg. Vagyis, ebből következően a néző a műre nem esztétikai tárgyként tekint, amely valamilyen hatást gyakorolna rá.<sup>586</sup> Az említett *A műalkotás eredetében* Van Gogh híressé vált festményének bemutatásával elemzi a befogadó sajátos létmódját. Ennek alapján világossá válik, hogy Heidegger számára egy festmény világa a mindennapi észlelést, — amiről tudjuk, hogy egyben értelmezés — hátrahagyó valóság, ahol „hirtelen máshol” találja magát a befogadó.<sup>587</sup> A mű tehát nem egyszerű *kéznéllevő dolog*, hanem túlmutat önmagán, ahogyan írja, a mű allegória és szimbólum, amelynek köszönhetően olyan értelmet is képes közvetíteni, amely a közvetlen kifejezésben mint többlet mutatkozik meg. Emiatt fogalmaz úgy, hogy a „metaforikusság csak a metafizikában van”, hiszen a „műalkotás az, [...] ami szinte a tárgyat romboló módon a nem-tárgyat célozza, azaz a mű [...] a világnak *valamiként ellenszegülő*.”<sup>588</sup> Heidegger a műalkotások befogadását, megőrzését, a megszokott észlelés olyan megakadásának tekinti, amely „képes léthelyzetünket bizonytalanná tenni, s mindazt, ami eddig igaz és értelmes volt, egy pillanatban megrendíteni.”<sup>589</sup> A műalkotás, avagy a művészi kép a világ olyan részeinek megnyílása, amelybe a befogadó betérhet ugyan, de soha nem válhat az otthonává, hiszen értelmezést követel. Vagyis a megértés hiánya, azaz a műalkotással való szembesülés egyben a nem-léttel való szembesülést is jelenti, így a mű „felvillantja azt a lehetőséget, hogy nem-létünk egy folyton küszöbön álló esemény, mely bármikor szétzilálhatja a világ rendezettségét.”<sup>590</sup> Más szóval az értelmezést követelő mű léte többlet foglal magában, mint amit létezőként megmutat, így az általa feltárult lét, a jelenvalólét igazsága a mű által megnyíló világ lenni-hagyásától, a megőrző nyitottságától függ. Azonban ahhoz, hogy valami feltáruljon, előtte elfedve, jelen nem lévőként kellett lennie. Ebben az értelemben mondhatjuk, hogy a mű igazsága, azaz az általa felállított világ kívül esik ugyan a befogadó otthonán, de nem is idegen tőle, hanem az előzetes megértés lehetőségben való kivetülés (*Entwurf*), és mint olyan, megérthető. Ennél a pontnál nem

---

<sup>586</sup> Vö. Radnóti Sándor: *A műalkotás eredete*. In Uő: *Tisztelt...* 239.

<sup>587</sup> Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. Ford. Bacsó Béla. Budapest, Európa Kiadó, 1988, 25.

<sup>588</sup> Bacsó Béla: Művészet és „világkép”. Heidegger művészetfelfogásához. In Uő: *Kiállni a zavart. Filozófiai és művészetelméleti írások*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2004, 122.

<sup>589</sup> Uo. 126.

<sup>590</sup> Deczki Sarolta: Az érzékiség dicsérete. *Helikon*, LV/3. (2009), 444.

megyünk tovább *A műalkotás eredetének* bemutatásában.<sup>591</sup> Számunkra kizárólag a megértés és értelmezés közötti összefüggés kiemelkedően lényeges, amely tovább vezet minket Gadamer művészetfelfogásához.

A mű tehát egyértelmű kivételt jelent a kézhezálló dolgok előzetes megértésének területe alól, hiszen mint a világban utunkba kerülőnek nincs eleve rendeltetése, amelyet az értelmezés feltárhat, hanem valami nem-tárgyi felé mutat. A szürrealista festmények esetében pedig, amennyiben a modern művészet alkotásaiként tárgynak tekintjük azokat, a befogadó nem tudja a művet konkrét valamiként azonosítani, vagyis nem tudja megnevezni. Ezért a befogadó látszólag nem képes szóhoz jutni és párbeszédbe bonyolódni a művel, mivel általa egy számára teljesen idegen világba tér be és szembesül annak idegenségével. A Heidegger által valódi műalkotás létében rejlő fogalmi többletet kizárólag a költészet „világító kivetüléseként” feltáruló nyíltsága fejezheti ki a beszéden keresztül úgy, „hogya a létező közepette a nyíltság most először ragyogtatja fel és csendíti meg a létezőt.”<sup>592</sup> A szürrealista művek esetében azonban maga az értelmezési folyamat akad meg, azonban nem egyszerű, könnyen korrigálható tévedésről van szó, hanem teljes bizonytalanságról.<sup>593</sup> Méghozzá folytonos bizonytalanságról, változékonyságról, amely újabb és újabb lehetőségeket tár a művész elé.<sup>594</sup> Márpedig Heidegger a nyelvet olyan közegként feltételezi, amely eleve egy kialakult fogalmiságot rejt magában, vagyis a dolog értelmének meghatározása alapvetően nem igényel azonosítási folyamatot. Ez a Heidegger nevéhez fűződő, az interpretáció Ricoeur által „rövidnek” nevezett fogalma, amely szerint az értelmezés nem annak az elismérlése, amit már világosan kimondtak, hanem olyasvalaminek a felszínre hozása, elő-állítása, amely a kimondottak révén, ki-nem-mondottként tárul elénk,<sup>595</sup> mintegy a föld artikulátlan mélységeiből a világ nyíltságába kerülve. Azaz, értelmezésre akkor kerül sor, amikor az észlelést meglepi valami, amely ellenáll az előzetes megértésnek, vagyis nem illik bele a már ismert utalás-összefüggésbe, tehát olyan többlet jelenik meg, amely *másként van*. A műveknek éppen ez a rendeltetése, ez

---

<sup>591</sup> Úgy vélem, hogy a párbeszédés helyzet lehetősége itt is fennáll, ezúttal a befogadó részéről, ami a műalkotás által felnyitló világ és a befogadó otthona észlelése közben jöhet létre. A világok kettősségére Radnóti is rámutat az idézett tanulmányában.

<sup>592</sup> Heidegger: *A műalkotás...* 57.

<sup>593</sup> Heidegger a *Der Satz vom Grund* című előadásokat tartalmazó kötetben beszél az absztrakt, tárgy nélküli művészetről, amit a tárgyiasulás végétének tart, ennek ellenére érdeklődött irántuk, példaként hozva fel az azonnali felfogás ellenében. Vö. Dieter Jähmig: „A műalkotás eredete” és a modern művészet. Ford. Kelemen Pál. In Bacsó (szerk.): *Fenomén és...* 153-177.

<sup>594</sup> A tévedéssel kapcsolatban Szegedi: *Intencionalitás...* 73.

<sup>595</sup> Vö. Martin Heidegger: *Kant és a metafizika problémája*. Budapest, Osiris Kiadó, 2000, 192.



a másként-léte. Láthattuk, hogy Heidegger tehát különbséget tesz megértés és értelmezés között, amelynek különbségét a *Lét és idő* paragrafusaiban fogalmazza meg. A megértés „olyan lenni-tudás léte, amely [...] a jelenvalólét létével az egzisztencia értelmében »van«.”<sup>596</sup> Továbbá „minden értelmezés egzisztenciálisan a megértésen alapul”, vagyis nem más, mint „a megértésben kivetített lehetőségek kidolgozása.”<sup>597</sup> A moder művészet, különösen például Klee, illetve a kubista Braque művei iránti kifejezett érdeklődéséből arra következtethetünk, hogy Heidegger számára is kétségtelen volt ezen művek értéke, illetve hogy ezek megőrzése többet követel pusztán a felfogásnál. Így ír Klee két képéről: „hosszasan szeretnénk előttük elidőzni - akár azon az áron is, hogy minden közvetlen érthetőségre irányuló igényünket feladjuk.”<sup>598</sup> Heidegger tehát nem tartotta értéktelennek ezeket a műveket, és habár egyértelműen hatással voltak rá, nézeteit mégsem módosította. Úgy vélem, az általunk vizsgált festők műveire mint figuratív szürrealista festményekre is érvényes a világot-felállítás elvárása. Talán azt mondhatnánk, hogy a szürrealista festmény által felállított világ nem csupán ellentmond az addigi tapasztalatoknak, hanem a festő a kivetített lehetőségekkel szemben olyan új világot hoz létre, amelyben az előzetes megértés összezavarodik. A festő alkotói munkája során az igazság és a nem-igazság között ingadozik, amely természetesen az értelmezést is megrendíti, mivel nem tudható, melyik lehetőség kidolgozása vezet megfelelő eredményhez. Úgy is megfogalmazhatjuk ezt a jelenséget, hogy a megértés mintegy folyamatos tévedésben van az értelmezés során, amelyet a festő maga idézett elő önmaga és nézője számára is. Úgy tűnik, mintha ezzel megtörne a hermeneutikai kör, mégsem erről van szó, a festő szándékosan mond ellent saját hangoltságának, ezzel folytonos értelmezésre kényszerül, a hermeneutikai kört így tulajdonképpen a nem-megértés biztosítja. A hangoltság mint az „emberi ittlét kinyitottságának egyik alapmódja” nem oldódik fel a megértésben, hanem „az emberi létezés dimenzióit eredeti, más kinyitottság-struktúrákra redukálhatatlan módon teszi számunkra hozzáférhetővé.”<sup>599</sup> Feltevésünk szerint azonban, a festő kijátssza a jelenvalólét alapvető titokzatosságát, és valamilyen módon olyan világot teremt, amelyben a megértés és a nem-megértés köre egyszerre, ugyanazon készletet használva működik. Egymással párbeszédben, amelyet a művész a magányos beszédében, — amely mint tudjuk belső, azaz néma dialógus — mond el. Mint tudjuk, „a beszéd az érthetőség

---

<sup>596</sup> Uő: *Lét és...* 172.

<sup>597</sup> Uo. 178.

<sup>598</sup> Martin Heidegger: *Idő és lét*. Ford. Korcsog Balázs. *Nagyvilág*. 2002/3., 406.

<sup>599</sup> Schwendtner Tibor: A filozófia és a mély unalom. *Magyar Filozófiai Szemle*.2/6. (1999) 808..

artikulációja”, az értelmezés eleven alapja,<sup>600</sup> közlő önkimondás. Ez a beszéd természetesen már más, a szavak másként jutnak szóhoz, más jelentést kapnak, így szintén másként, az értelmes szavak máskénti, akár véletlenszerűnek tűnő kapcsolatában juttatják szóhoz a világban való létet. Ugyanakkor az eredeti hangoltság is fennmarad, amelyet átjár az új megértés hangoltsága, állandó diszharmóniát tartva fenn. Hiszen a „megértés soha nem lebeg szabadon, hanem mindig hangolt.”<sup>601</sup> E kettősségből következően a párbeszéd tartalmi és közlései magát a festőt is meglephetik a „valami mint valami” elvárás nem teljesülésével, amely az újszerű összekapcsolódások megjelenésének eredménye. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy értelmetlen lenne a dialógus, valamint, hogy értelmezhetetlen lenne a festő számára a kép. Láthatjuk, hogy a szürrealista párbeszéd a még soha ki nem mondott megfogalmazására, a kép közvetítésével való kimondására fut ki, amely attól függ, „hogya nyelv megajándékoz-e megfelelő szóval vagy megtagadja azt.”<sup>602</sup> Úgy vélem, a szürrealista megtalálta saját szavait, de ezek mint az alakuló művet nem-megértő értelmező, a képet elbeszélő magányos diskurzusának szavai, amely párbeszédet az alkotófolyamat szerves részeként feltételezzük. A heideggeri értelmezés és megértés elválasztására épülő módszer megfelelő út lehet, amennyiben azt az alkotófolyamatban folyó párbeszédre vonatkoztatjuk, amely által a jelentés, a mű által felnyíló világ a maga felnyílásában mutatkozik meg. A művész munkája során felmerülő jelentések változása pedig tulajdonképpen az értelmezéssel mutatható ki. Azt, ami Heidegger rendszeréből a vizsgálatunk szempontjából hiányzott, vagyis a befogadói tevékenység elemzése, valamint párbeszédként tételezése, a következőkben Gadamernél keressük. Kissé erőltetett párhuzammal élve, amit Heideggernél nem tudtunk megérteni, azt Gadamernél próbáljuk értelmezni.

Gadamer nézeteinek felvázolása során ezúttal is kizárólag azon lehetőségek felmutatására térünk ki, amelyekkel az alkotófolyamaton belül feltett párbeszédészituáció alátámasztást nyerhet, azonban ez a cél mégis igényli a háttérét jelentő gadameri gondolatok nagyvonalakban történő felvázolását. Gadamer folytatja a tanára által megkezdett utat, és szintén a megértés előzetességstruktúráját feltételezve közelít a műalkotások befogadásának problémájához. Feltevéseink szempontjából érdekes feladatnak ígérkezik Gadamer szimbólum értelmezése, valamint a párbeszédet érintő

---

<sup>600</sup> Heidegger: *Idő és...* 191.

<sup>601</sup> Uo. 556.

<sup>602</sup> Vö. Martin Heidegger: *Die Sprache*. In Uő: *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, Günter Neske, 1963, 161.

nézeteinek közelebbi elemzése. Alapvető gondolata, hogy a művészi alkotások értelmezése során olyan új tapasztalatokra tehetünk szert, amelyek ellentmondanak, szembenállhatnak az addigiakkal, ezért folyton megértünk valami újat a világunkról és önmagunkról. Tehát a műalkotásokra vonatkozó valamennyi „megértés értelmezés, és minden értelmezés egy nyelv közegében bontakozik ki, mely a tárgyat akarja megszólaltatni, s ugyanakkor mégis az értelmező saját nyelve.”<sup>603</sup> Vagyis a műalkotások sajátossága éppen abban rejlik, hogy a mindennapi tapasztalatot megakasztó újszerűsége párbeszédre szólítja fel a befogadót és szinte követeli, hogy értelmezze a művet, azaz illessze be saját világába, ezzel gazdagítva azt. Vagyis a mű megértése minden esetben újabb ismerettel bővíti befogadóját, miközben a mű maga az marad, ami volt, a befogadó viszont már nem marad ugyanaz, aki volt. Heideggerhez hasonlóan Gadamer szintén a műalkotásból indul ki, és ugyancsak kerüli a pszichologizáló nézeteket, amelyek veszélyeként nevezi meg, hogy azok egyfelől a művész érzelmeinek kifejezését feltételezik, másfelől befolyásolhatnák a mű ’eredeti’ mint már benne meglévő jelentését. Gadamer szerint ugyanis az önálló, magában álló, alkotójától elszakadt műben nem a művész hangját kell keresni, hanem az a *dolog* a fontos, amelyről a mű szól, és amely a befogadót alapvetően önmaga felé terelgeti. A mű mondanivalója ezért nem függhet megalkotása körülményeitől, illetve korától, habár Gadamer nem veti el ezek vizsgálatát sem. A mű ennek az önmagától való távolságtartásának köszönhetően lehet képes közvetlenül szólni bármely kor befogadójához, azaz létét egyidejűség jellemzi.<sup>604</sup> Gadamer elemzéseiben a verbális művészet anyagát, a szöveget helyezi ugyan a középpontba, azonban a kép és a szó kapcsolatára vonatkozó gondolatok is megjelennek. Például amikor az alapvetően a képhez tartozó a *szemléletesség*<sup>605</sup> fogalmát kiterjeszti a szöveg olvasására is, amely közel áll a husserli mesés megközelítéshez. Világos, hogy egy regényben való elmerülésnek elengedhetetlen tartozéka a képi megjelenítés, de akár egy levél olvasásakor is felidéződik bennünk a levélíró arca. „Nem az érzéki adottság közvetlensége, hanem a szemlélet kialakításának folyamata, s a belőle származó alakot nyert szemlélet, a »képzelőerő megjelenítése« az a fundamentum, amelyen minden művészet nyugszik.”<sup>606</sup> – írja Gadamer. Ebből máris következik, hogy a befogadónak, ellentétben Heideggerrel, aktív szerepet szán, amely különösen az általa kiemelten

<sup>603</sup> Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, Osiris Kiadó, 2003, 431.

<sup>604</sup> Gadamer az ünnep fogalmán keresztül mutat rá a művek egyidejűségére.

<sup>605</sup> Vö. Uő: Szemlélet és szemléletesség. Ford. Kukla Krisztián. In Bacsó (szerk.): *Fenomén...* 123–137.

<sup>606</sup> Uo. 125.

kezelt a szöveg elidőzésénél jelenik meg, amely során a képzelőerő játéka működésbe lép. Az értelmezési tevékenységet a szöveg és a befogadó közötti térben zajló párbeszédként értelmezi. Az értelmezés leírására irányuló gondolatokban három fogalommal találkozunk, amelyekkel a mű létmódját igyekszik megragadni: játék, szimbólum és ünnep. Ezekről elsősorban *A szép aktualitása* című írásában olvashatunk, de a játék és a szimbólum fogalma már az *Igazság és módszerben* is megjelenik. Feltevéseinknek megfelelően, mindhárom gadameri fogalmat mint a párbeszédes helyzet megteremtésének alapköveit, a szürrealista festő belső dialógusának eszközeiként tekintjük. Mielőtt röviden kitérnénk a számunkra lényeges játék és szimbólum fogalmára, előrevetítjük vizsgálatunk célját, méghozzá Gadamer szavai által közvetítve. A megértés „a mondottak olyan elsajátítása, hogy nekünk magunknak válnak sajátunkká. A nyelvi értelmezés az értekezés általános formája. Ezért ott is megvan, ahol az értelmezendő egyáltalán nem nyelvi természetű, tehát egyáltalán nem szöveg, hanem például képzőművészeti vagy zenei alkotás.”<sup>607</sup> Gadamer megfogalmazása alapján megállapíthatjuk, hogy a művel való találkozás mint önmagunk megértését is segítő aktus, „a létben való gyarapodással” jár. Megértünk valami olyat, amit a mű a világról mondani akar, és ezzel együtt önmagunkról is megtudunk valami újat, vagyis a szöveggel folytatott beszélgetés közben az igazságban részesedünk. Ahogyan említettük, vizsgálatunk ezúttal sem megy túl a dialogikus viszony lehetőségének feltárási kísérletén, amely Gadamer esetében nem tűnik nehéz feladatnak, azonban az alkotófolyamatba helyezve a dialógust, már nehezebb kihívást jelent.

Mivel számunkra Gadamernek a modern művészetet érintő meglátásai az igazán érdekesek, ezért elsősorban *A szép aktualitásában* megtalálható nézetekre alapozzuk saját értelmezésünket, különösen a párbeszéd kérdésére fókuszálva. Gadamer a Kant nevéhez fűződő zseniális művész tevékenységére vonatkozó meghatározását követi a művészet játékanak leírásában, amely szerint a művészet anélkül hoz létre mintaszerűt, hogy azt mint valami szabályt állítaná a befogadó elé. A zseni tehát olyan képesség, „megelevenítő elv az elmében”, — írja Kant — amellyel a folyton csak megközelíthető esztétikai eszme megjeleníthető. Továbbá a zseni képes tudattalan tevékenységében megragadni a képzelőerő játékát, majd eredeti fogalmat adni számára. Gadamer szerint ez az eredeti fogalom tulajdonképpen a szemlélet eredeti módja, amelyet a mű kínál fel.

---

<sup>607</sup> Gadamer: *Igazság és...* 442.

Kritikával illeti azt a kanti nézetet, amely alapján a művészeti szépet járulékosnak nevezte. A szép akkor nevezhető járulékosnak, ha tartalmi jelentéssel rendelkezik, amely jelentés meghatározza, milyennek kell lennie a tárgynak, ehhez azonban csupán a megjelenítőerőket hozza játékba. Vagyis ebben az esetben korlátozott a képzelőerő játéktere, mivel a játék kizárólag az adott fogalomra vonatkoztatható. Ezzel szemben, a Kant által a szabad szépség megjelenéseként példaként állított, önmagáért létező arabeszk befogadásában a képzelőerő egészen szabadon működhet. Gadamer nem ért egyet ezzel a meghatározással, szerinte a képzelőerő ott szabadulhat fel teljesen, „ahol valamilyen mozgástérben él, melyet az értelem egységtörekvése nem annyira korlátként állít elé, mint inkább játékának ösztönzésére ír elő.”<sup>608</sup> Tehát a játék fogalma Gadamer-nél a befogadói folyamat tekintetében elsősorban nem annak szubjektív jellegét erősíti, hanem olyan, a mű és a befogadó közötti viszonyról van szó, amely a mű létmódjából fakad, és ezért nem is mutathat túl azon. A játék az alkotás, azaz a mű világa, valamint a játszópartner, vagyis a befogadó között zajlódik, pontosabban megtörténik, miközben a befogadó „maga fölött álló valóságként tapasztalja a játékot.”<sup>609</sup> A játékos tulajdonképpen ki van téve a mű által meghatározott játékszabályoknak, amelyeket el kell fogadnia a jó játékhoz, másfelől azonban a mű a befogadó együttjátszása nélkül mit sem ér. Ebből a szempontból a játék egyfajta reflexiójátéknak tekinthető, amelynek célja a mű felépítése. Gadamer véleménye szerint az a jó játékos, aki engedi magát megszólítani a mű által, azaz átadja magát a játéknak, ezáltal nem tárgyként tekint a műre, hanem elmerül benne és az általa kínált lehetőségekre mint válaszokra reagál. Azonban ez nem az én egyfajta felfüggesztése, hanem inkább a néző együtt sodródása, illetve együtt-épülése a művel. Ennek során a befogadó bizonyos értelemben a magáévá is teszi a művet azzal, hogy gadameri kifejezéssel, felépíti azt a játék során, amely által tulajdonképpen a mű *saját* jelentése áll elő. Ebből következően írja Gadamer, hogy a helyes játék eredménye a mű azonosságának felismerése, vagyis, hogy „a van benne valami, ami azt kívánja, hogy akként értsük meg, amit »jelent« vagy »mond«.”<sup>610</sup> Ez a mű azon követelménye, amelyre a játék során a befogadónak kell választ adnia. Adódik a kérdés, vajon hogyan érheti el ezt a befogadó? A válasz alapjait már felvillantottuk, most egészítsük ki azzal, hogy a mű ad egy bizonyos mértékű játéktérrel a befogadó számára, amelyet ki kell

---

<sup>608</sup> Uo. 55.

<sup>609</sup> Uo.141.

<sup>610</sup> Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, T-Twins Kiadó, 1994, 43.

töltenie a megértés érdekében. Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy habár ez a tevékenység kreativitást feltételez, nem lehet tetszőleges, egyébként a mű eredeti mondása megváltozna. Nyilvánvaló elvárás ez, hiszen Gadamer sem lebegteti a művet a megértés végtelenségével megajándékozva vagy megátkozva a befogadót, a játék szabályai adottak, a mű mint képződmény saját világgal és saját tartalommal bír, a játék célja pedig a műben lévő dolog megértése. Ugyanakkor tudjuk, hogy a befogadó játékosként aktív szerepet játszik a mű igazságának feltárásában, más szóval a játék bemutatásában, azaz a befogadót tevékeny, de nem *valamit létrehozó* közreműködőnek kell tekintenünk. Természetesen a rendelkezésére bocsátott játékeret a képzelőerő tölti ki, ezzel biztosítva a befogadó aktivitását, például amikor képekben jelenítjük meg magunk számára a szövegben leírtakat. Igaz ugyan, hogy a játék határai nem léphetők át, de a nézők ugyanahhoz a szóhoz eltérő „szemléleti látványt” is társíthatnak. Feltevéseink szerint ez a jelenség akár fordítva is elképzelhető lehet, vagyis ugyanaz a befogadó egy másik látvánnyal találhatja szembe magát egy azon szó újbóli reflexiója során. A mű ugyanis soha nem ismerhető meg teljesen, mindig marad valami, amit magában tart, de éppen ez a rejtély, amely folyton játékra szólítja a befogadót. Röviden, a mű folyton mondani akar valamit, de legalábbis készen áll a mondásra annak, aki meg akarja hallani a mondandóját. Azonban egy olyan világgal rendelkezik, amely idegen a befogadó számára, és mint ilyen soha nem válhat teljesen egyé vele. Viszont, mivel az idegenség nem ellenálló, hanem befogadó jellegű, minden esetben az *igazságban* részesíti a nézőt, vagyis láthatóvá válik az, amely addig láthatatlan volt. Röviden, ha jól értjük a dolgot, megtudunk valamit, amellyel bővülnek a tapasztalataink.<sup>611</sup>

Számunkra ez a meghatározás kiemelten érdekesnek tűnik, hiszen egyfelől olyan többletről van szó, amely a műből ered, majd vissza is tér hozzá, másfelől átvezet minket a festészet területére, felvetve a kérdést a kép közvetlenségére vonatkozóan. Ezen a ponton lépünk tovább a szimbólum fogalmára, de előtte összegzésként foglaljuk egybe az eddigi gadameri megállapításokat. A műalkotással való párbeszédben, azaz a játéknak a befogadóval való megtörténésével valóban előáll valami új, amely most már jelen van, de ez nem létrehozottként, hanem feltárolóként értendő. Ez a műnek a játék eredményeként napvilágra kerülő, az elrejtettségből megjelenő igazsága, amelyet a befogadó a megértendő dolog újra-alkotásával, újrafelismerésével szemléletessé tesz maga számára a képzelőereje segítségével. Az így feltároló habár szemben áll az eddig

---

<sup>611</sup> Vö. Uő: *Szó és kép – „így igaz, így létező.”* Ford. Schein Gábor. In Uő: *A szép...* 227-265.

tapasztaltakkal, mivel a mű „egy lökés, ami attól szakít el, ami ismert,”<sup>612</sup> ugyanakkor hibás következtetés lenne azt gondolni, hogy a mű tulajdonképpen végtelen befogadási lehetősége során valamely tőle idegen, független újat mutat meg a néző számára. Bármilyen színes is a képzelőerő, a mű önmagából kizárólag azt mutathatja meg, amellyel mindig is rendelkezett, hiába hat újszerűnek a tapasztalat, az csupán a mű saját értelmének egy újabb mélységét tárja fel és mutatja meg.<sup>613</sup> Tehát a mű befogadása nem passzív tűrés, hanem az eddig volt és a mű által tapasztalt közötti folytonos eltérés tapasztalata, amely gyarapítja saját létünket, „a valósággal szembesít és elmélyíti az önértelmezést.”<sup>614</sup>

Gadamer művészetre vonatkozó gondolatai elsősorban a költészetre irányulnak, amelyben a nyelvnek a maga művészetében való kibontakozását látta, azonban a képzőművészetekről sem feledkezett meg. Kérdésként adódik, hogy a festmények esetében is érvényesek lehet-e a szövegre vonatkozó képi kivetítés gyakorlata, amely tulajdonképpen a befogadó szabadságának kulcsát jelenti. Gadamer szerint a festményt, közvetlensége ellenére ugyanolyan értelmezési metódusnak, vagyis kibetűzésnek vethetjük alá, ahogyan a szöveghez viszonyolunk, vagyis „a sokfélét össze kell hoznunk”,<sup>615</sup> amely például a kubizmus alkotásait nézve, meglehetősen találó gondolat. Nem gondolom, hogy bárki kétségbe vonná, hogy a szürrealista festmény kivétel lenne e nézet alól, hiszen a festmény *elidőzésre* készített, s „ami így előjött, az »megszólít minket«, [...] és így a megszólított mintegy beszélgetésbe kerül azzal, ami előjött.”<sup>616</sup> Azonban ez a beszélgetés végtelen, mivel a mű teljességgel soha nem érthető meg. Mivel a mű számtalan képet gerjeszthet a megértési kísérletek során, Gadamer szerint a modern művészet éppen a meghatározatlanságával szólít meg minket, amely alapot ad a lehetőségek nagyszámú felmerülésének. Továbbá, egyfelől a befogadó által látott kép, senki más számára nem lehet olyan, és abban a formában megjelenő, ahogyan az adott néző számára előáll, másfelől a mű által megmutatott újabb jelentések a befogadói énré

---

<sup>612</sup> Bacsó Béla: Művészet és esemény. In Fehér M. István-Kulcsár Szabó Ernő (szerk.): *Hermeneutika, esztétika, irodalomelmélet*. Budapest, Osiris Kiadó, 2004, 20.

<sup>613</sup> Ezzel kapcsolatban érdemes megemlíteni Bahtyin dialógusra vonatkozó felfogását, amely a szó alapvető dialogikus felépítését fogalmazza meg. A szó a tárgyat képező dolog kifejezésére, illetve a válasza koncentrálna lép elő. A megfelelő, avagy találó szó megtalálása eleve dialogikusságot feltételez, s a szó rendelkezik ezen „viták” eredményeivel, a szóra adott válaszok tulajdonképpen a szó jelentésrepertoárjában már benne rejlenek. Vö. Mihail Mihajlovics Bahtyin: *A szó a költészetben és a prózában. A szó esztétikája*. Ford. Könczöl Csaba. Budapest, Gondolat Kiadó, 1976, 173–215.

<sup>614</sup> Görföl Balázs: *Hans-Georg Gadamer művészet-és költészetfelfogása*. Budapest, Balassi Kiadó, 2016, 51.

<sup>615</sup> Gadamer: *A szép...* 45.

<sup>616</sup> Uő: A kép és a szó művészete. Ford. Hegyessy Mária. In Bacsó (szerk.): *Kép, fenomen...* 283.

is hatással vannak, amelynek következtében a befogadó is folyton *újrafelismeri* (*Wiedererkennung*) magát. Ebben a megfogalmazásban is benne rejlik az a Gadamer által is feltárt többlet gondolata, amely folyton kicsúszik az értelmezés alól, azonban a játékhöz tartozóként mégis a megértés részét képezi. Erre az értelmezési gyakorlatra összpontosítunk az általunk vizsgált alkotófolyamattal kapcsolatosan is, némileg módosítva ugyan a hangsúlyokat, azonban mi is arra az állításra építünk, miszerint egy műalkotás magát a művészt is meglepheti,<sup>617</sup> amelynek egyik okát a gadameri szimbólum fogalmában kell keresnünk. A továbblépéshez tehát elsőként rögzítenünk kell a szimbólum Gadamer által meghatározott értelmezését.

Említettük, hogy Gadamer főművében nem szentel nagy figyelmet a modern művészeti alkotásoknak, azonban *A szép aktualitásában* változik a helyzet, ezzel együtt a szimbólum és a szimbolikus ábrázolás is új megközelítést kap. Gadamer az *Igazság és módszerben* a szimbólumot a kép vonatkozásában mutatja be, meghatározása szerint a kép közepütt áll a szimbólum mint tiszta képviselés, valamint a jel mint tiszta utalás között. Azaz nem képmás, amely pusztán az emlékeztetés eszköze, és amelynek feladata az általa leképezettre való utalás, ugyanakkor nem is szimbólum, amely csupán kimeríti a hozzá rendelt tartalmat. A kép valami többlet fejez ki, olyat, amely nélküle nem mutatkozott volna meg abban az adott formában, azaz a képben a reprezentált igazabban van jelen, vagyis saját valójában mutatkozik meg. Gadamer szerint tehát a szimbólum kizárólag képvisel, jelenvalóvá tesz valamit, így az általa reprezentált „léte tartalmilag nem gyarapodik tovább,”<sup>618</sup> mivel a szimbólumok közvetlenül a jelentést reprezentálják, így jelenlétük, alkalmazásuk nem vezet többletbe.<sup>619</sup> A szimbólum lényege egyfelől az általa szimbolizált, vagyis a képviselt jelentésének megmutatása és semmi több, másfelől azonban a szimbólum fogalma metafizikai háttérrel is bír, amely a látható látvány elválaszthatatlanul egybefogja láthatatlan jelentéssel. A sokat idézett későbbi írásában ezt az utat követve jut el végül a szimbólumot, illetve a szimbolikust a modern művészet „meghatározatlanba utalásának” funkciójaként való megnevezéséig. Rámutat, hogy a művészetben — emlékezzünk, Gadamer a szimbólumot a műalkotás létmódjaként nevezte meg — a szimbolikus „a ráutalás és az elrejtés

---

<sup>617</sup> Uő: Szöveg és interpretáció. Ford. Hévízi Ottó. In Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*. Budapest, Cserépfalvi Kiadó, 1991, 33.

<sup>618</sup> Uő: *Igazság és...* 184.

<sup>619</sup> Vö. Loboczký János: Az allegória W. Benjamin és Gadamer művészetfelfogásában. *Pro Philosophia* füzetek 2002/29. 43-49.



megszüntetehetetlen egymás elleni játékan alapul.”<sup>620</sup> Ezzel a fogalom olyan értelmezéséhez nyúl vissza, amely szerint a szimbólum egy valamikor összetartozó egységnek, valami egésznek a részét reprezentálja. Gadamer szavaival, „a szimbolikusnak a tapasztalata azt jelenti, hogy ez az egyes, ez a különös olyan léttörődék mely az ígéri, hogy valami neki megfelelő helyre hoz és teljessé egészíti ki, vagy az a mindig is keresett másik törődék is lehet, amely saját léttörődékünket teljessé egészíti ki.”<sup>621</sup> A szimbólum tehát önmagán keresztül, egyben az őt kiegészítő másokra is utal, ezzel a kettősséggel pedig, esetünkben az egyszerre valamire utaló és azt el is rejtő festményen látott és a befogadó számára közvetlenül soha meg nem jelenő többlet feszültségét tartva működésben, amellyel a mű játékra hívja nézőjét. Úgy tűnik, hogy egy szürrealista festményben felfedezhető utalások értelmezéséhez sem szükséges különleges technika. Habár az ábrázolás módja nem tartja tiszteletben a megszokott összefüggéseket, mégis ugyanazzal az elvárással fordul befogadójához, vagyis hogy építse és újra ismerje fel a művet és önmagát is. Tulajdonképpen a modern alkotások jellegzetessége, azaz az „utalás meghatározatlansága”, illetve a „meghatározatlanságba utalás”, vagyis a meglepő újszerűség lehetősége az, amely mind inkább arra készítetik a befogadót, hogy elidőzzön náluk és építse fel a művet. Ki kell emelnünk, hogy Gadamer szerint a szimbolikus lényegéhez tartozik, hogy önmagában, tehát ábrázolásában testesíti meg azt a jelentést, amelyre utal, és amely más módon soha nem jelenhet meg. Ebből következik, hogy a befogadó kizárólag a műben találhatja meg a mű által kifejezett dolog mondanivalóját. A modern alkotások, így a szürrealista festmények is abban tűnnek ki, hogy olyan utalásokkal élnek, amelyek mintha jelentősebb szerepet adnának a befogadói képzelőerőnek. De ahogy minden alkotás, így a szürrealista festmény is azzal az elvárással fordul a befogadójához, hogy legyen nyitott<sup>622</sup> és sajátítsa el a mű nyelvét, és végül, hagyja a művet szóhoz engedve beszélni.

Láthatjuk, hogy Gadamer a mű és a befogadó kapcsolatát párbeszédessé szituációban képzele el. Azonban ne tévesszük szem elől saját feltevéseinket, így rögzítsük újra, hogy feltevésünk alapja az alkotófolyamatban létrejövő új szimbólumok, új értelmezések, illetve új összefüggések kialakulásának lehetősége. Mindez pedig a festőnek a készülőben lévő festménnyel és önmagával történő párbeszédének köszönhetően történhet meg, amelyben az értelmezés kibontakozik. Ezzel

---

<sup>620</sup> Gadamer: *A szép...* 53.

<sup>621</sup> Uo. 52.

<sup>622</sup> Uo. 62.

visszakanyarodtunk a korábban megpendített problémánkhoz, amely alapján felmerült a kérdés, hogy vajon miként lehetséges az alkotófolyamatba helyezett párbeszédre vonatkoztatni a gadameri módszereket. Gadamer a tárgynélküli művészettel kapcsolatban adja meg a vizsgálatunk számára szükséges továbblépés irányát. Megállapítja, hogy a tárgynélküli művészet alkotásai felé nem tudunk a „világtájékozódásunkhoz” tartozó tapasztalatainktól elvontkoztatva közeledni; látásunk a hétköznapi tárgyak látásához igazodva működik. Más szóval, kapcsolatot tart fenn a meglévő és az új tapasztalatok között, ahogyan az olvasott mű és a befogadója közötti dialógusban is történik. Erre a párbeszédre pedig a modern művészet azon követelménye hív fel, hogy egy „tárgyilag látható világ elemeiből hirtelen új kompozíciókat építsünk fel, s részesedjünk feszültségük mélységeiben.”<sup>623</sup> Gadamer tehát nem csupán számol a modern művészet alkotásaival, de el is tud velük számolni a saját rendszerén belül, valamint a szimbólumnak az újrafelismerés megvalósításában, — vagyis, amikor valamely már ismertről mélyebb, árnyaltabb képet kapunk pusztán önmagából — játszott alapvető szerepe egészen közel hozza gondolatait a szürrealista művészethez. Jelen vizsgálatunk azonban a készülő művet, valamint a vele és valójában önmagával is szemben álló, ugyanakkor együtt is működő festő kapcsolatát érinti. Feltevésünk szerint, a szürrealista festő új szimbólumokat hoz létre, amelyek értelmezéséhez a nyelvet, pontosabban, egyfajta párbeszédet használ a készülő mű és az általa tapasztalt világ között. Az értelmezés során újabb jelentések tárulnak fel a műre és önmagára vonatkozóan is, mivel: „A művészet játéka [...] tükör, amelyben — gyakran nagyon is váratlanul, gyakran nagyon is idegenszerűen — megpillantjuk azt, hogy milyenek vagyunk, milyenek lehetnénk, hányadán is állunk.”<sup>624</sup> A művészet tehát olyan lehetőségeket villant fel és tesz hozzá a tapasztalatainkhoz, amelyek a befogadás nélkül fel sem merültek volna. A szürrealista fetményekkel kapcsolatban nem szükséges bizonygatni, hogy a befogadás során váratlan, a nézőt meglepő felismerésekhez vezethet, azonban mi azt feltételezzük, hogy a művészt sem kerüli el a meglepetés érzése. Az alkotófolyamat során olyan új tartalmak léphetnek elő, amelyek a festő számára is idegennek mutatkoznak és tulajdonképpen ezek az új felismerések tartják fenn a művész belső párbeszédét.

A párbeszédet ezúttal is a készülő mű adott látványának értelmezését segítő tevékenységnek tekintjük, vagyis feltesszük, hogy szó és kép összefonódva játszik

---

<sup>623</sup> Uo. 61.

<sup>624</sup> Görfö: *Hans-Georg Gadamer...* 69. Gadamer *Das Spiel der Kunst* című szövegéből idéz.

szerepet az alkotói munkában. Tudjuk, hogy a szürrealisták két referenciális mező, valóság és művészi valóság, avagy a fantázia területét vetítik egymásra, amelyhez igyekeznek megtalálni a megfelelő ábrázolást, ahogyan Magritte, illetve értelmezni próbálják az előhívott fantáziaképeket, mint Dalí. Másik fontos tényező, hogy a szürrealista művészek a világ új értelmezési módjaként tekintenek a művészetükre, amelynek segítségével a világ teljessége mutatható meg, az alkotói munka nélkül elő nem kerülő újszerű összefüggéseket felmutatva benne. A mű ebben a szakaszban még nem a gadameri értelemben vett képződmény, azaz nincs önálló jelentése. Mivel alakulóban van, ezért a dialógus erre a keletkező jelentésre kérdez rá. Ez egyszerre jelenti a jelentés változékonyságát és a gadameri dialógustól elvárt új tapasztalat megjelenését, amely visszahat a művészre. Gadamer a költészettel kapcsolatosan jegyezte meg, hogy a költő eltér a megszokott jelentéstől és képes új összefüggéseket találni, tegyük fel, hogy a szürrealista is ezt a tevékenységet végzi el a képek vonatkozásában. Gadamer a szó többértelműségére hivatkozva gondolja, hogy még egy egyértelmű összefüggés sem metszi le a szó sajátjának mondható értelmi többletét.<sup>625</sup> A valóságnak a szürrealisták által is felételezett alapvető hiányaként folyton jelen lévő többlet szintén hasonló módon értelmezhető. Habár Gadamer szerint a művészetek közül a költészet alkalmas a megfelelő szó megtalálására, azonban ez korántsem egyszerű feladat. A költészetben alkalmazott kifejezési eszköz, a metafora az, amely a nehézségek megoldásaként szolgálhat, mivel a „metafora a költészetben nem egyszerűen továbbvisz valamiféle szemléletet, hanem újra kialakítja, teremti azt,”<sup>626</sup> amely gondolat azonban a szürrealista képekre is érvényesnek tűnik. A költészethez visszakanyarodva, Gadamer a megértéssel kapcsolatban egyfelől a felolvasás, vagyis a szöveg szavainak kimondásának és meghallásának a fontosságára mutat rá, másfelől a hallás mint belső fül általi meghallást emeli ki, amellyel a belső szó kimondhatatlanságára utal.<sup>627</sup> A cél azonban minden beszélgetésben az, hogy lássuk, hogy szavaink „miként érkeztek meg a címzetthez,” hogyan fogja fel a másik azok értelmét, amellyel együtt tulajdonképpen saját magunkat, saját szavainkat is (újra)

---

<sup>625</sup> Vö. Hans-Georg Gadamer: Semantik und Hermeneutik In Uő: *Hermeneutik II*. Tübingen, J.C.B. Mohr, 1993, 174-175. A szó önmagában is jelentés, nem csupán nyelvi jel, amelyet használatba veszünk és a „jelentés idealitásával terhelünk meg.” In Gadamer: *Igazság és...* 462.

<sup>626</sup> Loboczky János: Az esztétikai tapasztalat „olvasása” Gadamer hermeneutikájában. *Magyar Filozófiai Szemle*. 2012/ 56. (3), 115-124.

<sup>627</sup> Vö. Hans-Georg Gadamer: *Az „eminens” szöveg és igazsága*. Ford. Tallár Ferenc. In Uő: *A szép...* 229-234.

megértjük.<sup>628</sup> Feltevéseink szerint a belső dialógusra úgy is tekinthetünk, mint egyfajta hangos olvasásra, azonban mindenképpen sajátos felolvasásról van szó, mivel egyáltalán nem biztos, hogy a festő hangosan beszél. Természetesen feltehetjük, hogy ez a fajta beszéd analóg azzal, mint amikor álmában beszél valaki, ennek igazolására azonban nincs mód. A szürrealista alkotófolyamatban a képben, illetve annak világába ágyazódva fogalmazódnak meg a festő szavai, amelyek visszahatnak rá, és akár ellent is mondhatnak neki. Gadamer azonban éppen a hangos olvasás, a belső és a kimondott külső szó közötti kapcsolatot emeli ki lényeges momentumként, amellyel rámutat, hogy egy belső szó is kizárólag a beszélés révén tehet szert a maga „közölt ittlétére”. Ehhez kapcsolódóan jelenti ki, hogy a megértésnek nem a tudattalan motívumok feltárásában rejlik a teljessége, hanem a párbeszédben szereplők szót értésében.<sup>629</sup> Vagyis nem azt kell megtudnunk, mi játszódott le a szerző akaratán túl, vagy azon kívül, hanem hagyni kell a dolgot a műben megszólalni és a mű által kimondva meghallani. Láthatjuk azonban, hogy a szürrealista alkotói munka során eleve jelen lehetnek tudattalan motívumok, amelyek, ahogyan már említettük, akár a festőt is meglepő módon, a készülő műben jutnak szóhoz, mozgásba hozva a képi megjelenítésre képes szemlélőerőt.<sup>630</sup> Visszatérve a hallásra és a kimondott szó kapcsolatára, Gadamer azt is kifejti, hogy habár a megértés hallás nélkül is lehetségesnek tűnik, de a belső fül akkor is hall. Sőt, ezt a meghallott belső szót, amely a gondolkodással, a gondolattal van kapcsolatban, soha nem lehet teljes mértékben külső szóvá tenni, „nem kebeleződik bele a nyelvbe”. Mivel belső párbeszédet feltételezünk a szürrealista alkotófolyamatban, számunkra ez a nézet olyan érdekes szituációt eredményez, amelyben a festő szavai a belső fül számára hanzanak el és a képben fejezi ki azok felfogását. Ha a készülő műre adott kérdés és válasz során mégis valóban, azaz hangosan kimondva is elhangzanak szavak, azok kizárólag a festő számára hangoznak el, hozzá tartoznak.<sup>631</sup> A festő különleges helyzetét jelzi, hogy miközben mintha felolvasná a képen látottakat, ezzel önmagát kérdezi ki, hogy vajon érti-e a látványt, azaz, hogy meg tudja-e találni a

---

<sup>628</sup> Uő: Hallani-látni-olvasni. Ford. Schein Gábor. *Nagyvilág*. 2001/1. 128-134.

<sup>629</sup> Nyíró Mikós: Hagyománytörténet és a hagyományellenesség hagyománya. In Fehér M. István, Lengyel Zsuzsanna Mariann, Nyíró Miklós, Kiss Andrea-Laura (szerk.): *”Vitában egymással”*. Budapest, L’Harmattan Kiadó, 2015, 213. Ez a Habermassal folytatott vitában megjelenő érv, ami a befogadó túlzott elmélyülését kritizálja, s ezzel háttérbe szorul az elemző magatartás.

<sup>630</sup> Szemléletesség fogalmát Gadamer az olvasás közben a képzelő segítségével megjelenített szemléletek sorára is kiterjesztette, különleges, önálló jelenlétet adva ezzel a szövegnek, azonban a szemléletesség tétele mindig a megértést szolgálja.

<sup>631</sup> Hans-Georg Gadamer: A hallásról. Ford. Simon Attila. *Vulgo*. 2000/3. 25-30. 27.

megfelelő vagy *találó* szót a jelentés megragadásához.<sup>632</sup> Esetében azonban a kimondott szó a festmény továbbalkotásában beszélődik el, és ezáltal valami többet foglal magába, valami többletet ad, amely közelíti egymáshoz a belső és külső szót, vagyis a festő párbeszéde a műben *fejeződik ki, ábrázolódik* benne. A megértés mint másképp értés, a festő és a készülő mű közös eredménye, amely aztán visszahat a festőre és új kérdésre készíti. Vagyis a festő, miként a megszokottnak nevezhető mű-befogadó kettősség játékában, szintén próbálja megtalálni találó szót, azonban számára kinyílik az ábrázolás ablaka, amint a nyelv ajtaja bezárult előtte. Ha elakad az alkotás folyamatában, vagyis, ha a párbeszéde megtörik, minden addigit elvet és újrakezdi az értelmezést, vagy módosíthatja is annak irányát, azonban ebben a szituációban nagyobb befolyása van a festő képzelőerejének, mint a befogadónak a kész mű esetében. Habár a festő számára sem adatik meg több fogalom, a nyelv számára sem biztosít nagyobb játékteret, azonban képes új összefüggések kialakítására, illetve ezek meglátására és ábrázolására. Ezek az újszerű kapcsolatok a festő saját fogalmainak a készülő műre vonatkoztatásával, fogalmazzunk így, az össze-nem-illés mentén alakulnak ki, hiszen tudjuk, a modern művészet nincs kötve eleve meghatározott kapcsolatokhoz.

Ebből máris észrevehetjük, hogy a festő egyfelől a kép szavára hallgat és segíti a további kibontakozásban, miközben szembeszáll a fogalmi korlátokkal, másfelől, ha az értelmezés során felmerülő új tapasztalat rá van hatással és a kérdéshorizontban megmutatózó más lehetőséget választ,<sup>633</sup> módja nyílik befolyásolni a mű mondanvalóját egy meglepő válasszal. Láthattuk, hogy Gadamer a dialógust a játékhoz hasonlóan megtörténésként kezeli, úgy véli, hogy „az igazi beszélgetés sohasem az, amit folytatni akarunk. [...] beszélgetésbe bonyolódunk,”<sup>634</sup> röviden, a beszélgetés önmozgó, önmagát tartja mozgásban a szót értésig, illetve a beszélgetés kudarcának elkönnyveléséig. A megértés egyik alapvető feltétele nyilvánvalóan egy közös nyelv, amelynek keretében a dialógus zajlódhat, egyébként reménytelen lenne a megértésre való törekvés. Az alkotófolyamaton belüli közös nyelv azonban csak alakulóban lévő mivoltában értelmezhető, a szürrealista alkotói munka tulajdonképpen a közös nyelv léterhozásának *folyamata*, amelynek alapját pedig a már meglévő fogalmi háló és az annak hiányosságaira rámutató készülőben lévő festmény közötti folyamatos párbeszéd adja. A dialógus természetesen nem a művész és az olvasó között zajlódik, a szöveget

---

<sup>632</sup> Vö. Uő: *A hang és a nyelv*. Ford. Tallár Ferenc. In Uő: *A szép...* 183. „Anélkül, hogy a felolvasó értené, mi sem érthetünk meg soha egy felolvasott mondatot.”

<sup>633</sup> Vö. Uő: *Igazság és...* 410. Mindig a mondottakon túlra kérdezzünk, amire a mondott a válasz.

<sup>634</sup> Uo. 425.

magát kell engedni szóhoz jutni, ahogyan ezt a festő és műve közötti dialógusban is feltételezhetjük. A különbség az, hogy az alkotófolyamatban nem csupán az a kérdés, hogy a mű mit akar mondani, hanem az is felmerül, hogy vajon a festőnek mi a szándéka a mondanivaló tekintetében. Még ha el is hisszük, hogy nem rendelkezik konkrét szándékkal az ábrázolni kívánt értelemre vontkozóan, a dialógus mindenképpen kikényszerít belőle egy választ, amely újabb lökést ad az alkotófolyamatnak. Ebben az értelemben beszélhetünk a festő mű általi kifaggatottságáról. A dialógus elengedhetetlennek tűnik a szándékolt értelem kifejezéséhez, vagyis a különböző valóságsíkok összefonódásából adódó jelentés megtalálásához, azonban jegyezzük meg, hogy a mű mondanivalója, értelme a festő és a készülő mű együttműködéséből fakad, és válik majd jelentéssel rendelkező képződménnyé.

Láthatjuk, hogy a szürrealista festő alkotófolyamatában feltételezett párbeszédet egy mű, illetve egy beszélgetőpartner megértéséhez szükséges párbeszéd kettősségében helyeztük el. Úgy tűnhet azonban, hogy festői dialógusban számolnunk kell a Gadamer által határesetnek nevezett helyzettel, amelyben „a szándékozott értelem egyértelműsége bizonytalanná válik,<sup>635</sup> ezzel ellehetetlenítve a megértést. Azt gondolom, nem erről van szó, vagy nem pontosan erről van szó, hanem inkább arról, hogy a szándékozott értelem éppen a válaszadás szabadságának köszönhetően, változáson mehet keresztül a párbeszéd alatt. A Gadamer által megemlített terápiás beszédől vagy kihallgatástól eltérően, amelyet más okokból ugyan, de szintén nem lehet valódi, a beszélgetőpartnerek közötti egyenrangúságot kívánó dialógusnak tekinteni, a szürrealista festő feltételezett párbeszéde, azaz a műre és önmagára irányuló megértési folyamata az alkotói munka továbbblendítésének záloga.<sup>636</sup> Ha fel is merülne a Gadamer által negatív felhanggal leírt homályos, tudattalanból eredő mondanivaló gyanúja, az alkotófolyamaton belüli párbeszédben lehetőség van a bizonytalanság feltárására, miközben a festő önmagát ismeri fel újra és újra. Ide kapcsolódva még egy aspektust érdemes megemlítenünk, amely az értelmezés *valamire* irányulását érinti, vagyis a történész és a filológus munkájának megkülönböztetését. Gadamer szerint a történész és a pszichoanalízis is a szöveg olyan előzményeit és alapjait vizsgálja, amely nem a szerző szándékára vonatkozik, hanem, a szándékolt értelem mögött álló tényezőkre. Míg a történész a történeti hatásokat, a pszichológia a tudattalanban

---

<sup>635</sup> Uo. 374.

<sup>636</sup> Vö. Olay Csaba: Nyelv, értelmezés, gondolkodás Gadamer hermeneutikájában. In Fehér M. - Kulcsár Szabó (szerk): *Hermeneutika...* 208-227., illetve Gadamer: *Igazság és...* 427.

végbement előzményeket kutatja például egy folyamatos elszólás, vagy esetünkben akár egy ismétlődően használt szimbólum kapcsán. Egyetlen kérdést teszünk fel erre vonatkozóan, amelyet talán következtetésként is vállalhatunk: Lehetséges, hogy a szürrealista festő sajátos dialógusának következtében egyúttal önmaga előzményei, tudattalan tartalmi is kifejeződnek, amelyek a mű mint képződmény értelmének részévé, és egyben a készülő mű új válaszaivá válnak?

Gadamert követően nyilvánvaló folytatásnak tűnik a késői wittgensteini gondolatok felvázolása, amelyek Gadamer kijelentése szerint is közel állnak saját, a világtapasztalat nyelviségét a játék modellje alapján való elgondolásával.<sup>637</sup> Wittgenstein nyelvjátékra és aspektusváltásra vonatkozó elgondolásai olyan lehetőségekként jelennek meg, amelyek kihagyhatatlannak tűnnek a szürrealista alkotófolyamat értelmezésére irányuló elemzésből, ezért rövid bemutatásuktól mi sem tekinthetünk el.

### 2.3.3. Ludwig Wittgenstein – nyelvjáték és aspektusváltás

A szürrealista alkotófolyamatban feltett párbeszéd egyik újabb eszköze után kutatva fordulunk Wittgenstein nézeteihez, pontosabban a filozófusnak a nyelv használatát előtérbe helyező késői gondolkodásában megjelenő a nyelvi megértést kutató hermeneutikához szorososan kapcsolódó nyelvjáték és aspektusváltás fogalma felé. Alapvető kérdésként merül fel, hogy vajon milyen változásokon mehet keresztül a festő egyéni nyelvhasználatának tekinthető nyelvjáték a szürrealista alkotófolyamat során. Az aspektusváltás pedig segíthet rámutatni az alkotó tevékenységben alkalmazott asszociáció működésére, amely az általunk feltett párbeszédben mint annak mozgatórugója játszhat szerepet. Mivel vizsgálatunk továbbra is az alkotófolyamaton belüli párbeszéd kialakulásának lehetőségére irányul, ezúttal a festő nyelvjátéka és a mű nyelvjátéka mentén tételezzük fel a párbeszédet, amellyel egy alapvető problémát is sikerül elkerülnünk, miszerint: „Teljesen abszurd volna egy olyan elképzelés, amely szerint létezhet közvetítő nyelv a befogadó és a mű vagy az alkotó »nyelvjátéka« között; nyelvjátékok ugyanis önmagukban nem, csak működéseikben léteznek.”<sup>638</sup> Mivel a

---

<sup>637</sup> Vö. Hans-Georg Gadamer: A fenomenológia és dialektika között Önkritika-kísérlet. Ford. Toszóczy Tamás. *Vulgo*, 2003/3. 4-19.

<sup>638</sup> Mekis Péter: Wittgenstein és esztétika. *Kellék*. 2000/15-16., 60.

művész és a befogadó nem ugyanazt a nyelvjátékot játsszák, illetve nem együtt játszanak, ezért a mű megértése sem lehet azonos.

Rövid előzményként idézzük fel azokat a gondolatokat, amelyeket a késői Wittgenstein felülvizsgált, vagyis a nyelv merev szabályokra vonatkozó elméletét, azaz a nyelv logikai vizsgálatára való törekvését, amelyből az esztétikai kérdések szükségszerűen kiszorultak. Wittgenstein szerint, mivel az etikához és a valláshoz hasonlóan az esztétika is transzcendentális, ezért tényeken alapuló kijelentésekkel nem kimondhatók, vagyis a világban ezek a területek úgymond megmutatkoznak, mivel a kijelentések „nem fejezhetnek ki semmi Magasabbat”.<sup>639</sup> Ez vezette végül a jól ismert végső megállapításhoz, miszerint, ha nem lehet beszélni valamiről, arról hallgatni kell. Visszakanyarodva a felvezetéshez, az érzékelést háttérbe száműző korai Wittgenstein számára az értelmességet az objektív logikai szerkezetnek való megfelelés jelentette, amelybe valamennyi tényállás illeszkedik. *Logikai-filozófiai értekezés* című szövegében megfogalmazott gondolatai alapján a logikai térben lévő tények azok, melyek kimondhatók, a tények összessége pedig maga a számunkra létező világ. Az említett mű legelső fragmentumaiban rögzített világ-kép fogalma a következő összefüggésben tűnik fel: tények = körülmények megléte = tárgyak kapcsolata. Wittgenstein elgondolása szerint elképzelhető olyan nyelv, amelynek jelei egyértelmű jelentésekkel rendelkeznek, továbbá képesek lefedni és pontosan kifejezni a világ valamennyi fennálló és fenn nem álló körülményét, amely tulajdonképpen a valóság egészét adja. Wittgenstein a világot tehát a tények általi leképezésnek, képben való megjelenésének tekintette, amely, ahogyan említettük a valóságot adja vissza, egyúttal pedig biztosítja, hogy a tárgyak megnevezhetőek legyenek, valamint, hogy a kijelentésekben beszélni lehessen róluk. A fent leírt összefüggést így ki kell egészíteni a kép és a kijelentés fogalmával, amely a tényállás — azaz a kifejezés és dolgok közti reláció — és a kép megfeleltetéséből, ebből adódóan a tárgyi valóság és a jelentés közötti kapcsolatból következik. Ismeretes, hogy a korai Wittgenstein számára a kép (belső leképezés) meghatározó szereppel bírt mint közvetítő elem a valóság és a gondolkodás között, minthogy minden elgondolható körülmény kép formájában képezi le a világot. Ennek megfelelően, a tárgyak (dolgok) közötti kapcsolatok alapját, vagyis az értelmet a kép ábrázolja, amelyben a tárgyak természetesen nem magányosan állóként, hanem összefüggéseiben, a kép elemeiként egymással való viszonyukban mutatkoznak meg, vagyis elképzeljük, elgondoljuk a

---

<sup>639</sup> Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés*. Ford. Márkus György. Budapest, Akadémia Kiadó, 1998, 6.42.



körülményt, majd kijelentések formájában beszélünk róla. A wittgensteini rendszerben a kijelentésekben szereplő tárgyakat a nevek jelzik, pontosabban a nevek egy tárgynak vagy dolognak feleltethetők meg, amelynek következményeként a név jelentése rögzítetté válik, vagyis például nem az adott csigát látom, hanem a csigát általánosságban. Láthatjuk, hogy miért lehetséges a kettő azonosításának bizonyos mértékű önkényessége, mivel a tárgyak közötti meghatározott szabály, azaz a tárgyak valóságbeli rendje<sup>640</sup> adja meg a jelentést; a kijelentés értelme a ténytől függetlenül létezik.<sup>641</sup> A kijelentés igazságát, vagyis a világhoz tartozását azonban a valósággal történő összehasonlítás, vagyis a tényállás fennállása vagy fenn nem állása mutatja meg, meghatározva ezzel a kép igaz vagy hamis voltát. Wittgenstein első korszakára jellemző törekvést úgy foglalhatjuk össze, ha azt Mekis meghatározását követve a jelentés képeleméletének nevezzük, miszerint a „kijelentés a valóság egy képe. [...] mutatja, hogyan állnak a dolgok.”<sup>642</sup> Összefoglalva, a nyelv jelenti a világról és az én világról való tudás határait. Az értelmetlen kijelentéseknek, amelyek nem vezethetők vissza tényekre, nincs értelmük ebben a rendszerben, ezért az egyedi kijelentések szükségszerűen kívül rekednek az általános kijelentések halmazán.

A későbbi munkája során Wittgenstein változtat a fentiekben felvázolt nézetein, és eltávolodott a *Tractatus*-ban megfogalmazott elképzeléseitől. Az ideális nyelvtől a tényleges, a szavak hétköznapi nyelvhasználatának leírása és ezzel együtt a nyelvi jelek megértésének kérdése felé fordult: „Nyelvünk olyan, mint egy régi város: utcácskák és terek, régi és új házak, és a házakhoz különböző időkben hozzáépített részek összevisszasága; és ezt az egészet új elővárosok sokasága veszi körül, egyenes és szabályos utcákkal és egyforma házakkal.”<sup>643</sup> Vagyis a nyelv nem csupán szigorú szabályok szerint létrehozott, gondosan megtervezett építmény, hanem egymással „rokonságban” álló képződmények családja. Tehát a kép immár nem rögzített jelként jelenik meg, önmagában nem rendelkezik jelentéssel, hanem a használatban válik érthetővé, amely viszont megnehezíti magának a nyelvnek a megértését. Ebben a korszakban a valóság működésének szemlélése helyett, egyértelműen a valóság érzékelése kerül előtérbe. A nyelv vonatkozásában ez abban a változásban mutatkozik

---

<sup>640</sup> Vö. Uo. 2.15, 2.18.

<sup>641</sup> Wittgenstein további, meglehetősen részletesen kifejtett gondolatainak felvázolásától itt el kell tekintenünk, mivel nem része a vizsgálatunknak. Vö. William Child: *Wittgenstein*. New York, Routledge, 2011., Nyíri Kristóf: *Ludwig Wittgenstein*. Budapest, Kossuth Kiadó, 1983., Gyögyjakab Izabella: *A szavak színeváltozása*. Kolozsvár ProPhilosophia, 2000.

<sup>642</sup> Wittgenstein: *Logikai...* 4.021, 4.022

<sup>643</sup> Uő: *Filozófiai vizsgálódások*. Ford. Neumer Katalin. Budapest, Atlantisz Kiadó, 1998. 18.

meg, hogy a név már nem azonos a tárgyával, azaz a szavak nem dolgokat jelenítenek meg, hanem a megfelelő használat által nyerik el a jelentésüket.<sup>644</sup> Ezáltal megszűnik a nyelv jeleinek tulajdonított bizonyosság, amely az első korszakot jellemezte, és kezdetét vette a nyelvjáték elmélete. Az új elmélet sajátossága, hogy a szabályai nem fedik le a jelek valamennyi alkalmazási lehetőségét, a lazább kapcsolatot jelentő *családi rokonságnak* köszönhetően a szavak mozgástérhez jutottak. A Wittgenstein által meglazított kapcsolat miatt alakulhat ki annak a lehetősége, hogy ha egy szó nem is rendelkezik szilárd jelentéssel, akkor is szabadon alkalmazható, amennyiben nem akadályozza a dolgok fenállásának megítélését. Ezzel a gondolatával tulajdonképpen a nyelvjátékok kialakulásának és változásának alapját is megadta. A szó szerepének kiemelése mellett természetesen a kép fogalma sem tűnik el, azonban a hangsúlyozásában változás történik. Az úgynevezett projekciós módszer bevezetésének köszönhetően a szó megértésekor megjelenő, mintegy előttünk „lebegő kép”, vagy annak megfeleltethető képzet „sugall egy bizonyos használatot”, utal rá, de nem vési kőbe azt.<sup>645</sup> Wittgenstein számára tehát a gondolkodás nem képzelhető el kép nélkül, hiszen nem lehetséges minden benyomásunkat, élményünket szavakkal kifejezni.<sup>646</sup> Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy a szó használatának adott mozgástér nem határok nélküli, mivel habár a szó más használata nyilvánvalóan más jelentéssel is jár, ennek szintén illeszkednie kell a játékhoz szükséges alapvető tudáshoz, amely korlátot szab a szavak alkalmazásának és rámutat a használatukban való tévedésre. „Ütközhet-e a kép és az alkalmazás?” – hangzik a kérdés. „Nos, annyiban igen, amennyiben a kép egy másik használat várakozását kelti bennünk; [...] létezik itt *normális* eset és, és vannak *abnormális* esetek.”<sup>647</sup> A feltett kérdésből és az arra adott válaszból kiderül, hogy Wittgenstein az abnormalitást a bizonytalansággal és a tévedéssel hozta kapcsolatba. Egyfelől nyilvánvaló, hogy minél gyakrabban fordul elő *abnormális* szóhasználat, annál kevésbé tűnik bizonytalannak az általa kiváltott reakció, másfelől a szavak megértésében történő abnormalitás mutatja meg a tévedést. Nem lehet kétség afelől, hogy az *abnormális* képhasználat a szürrealista alkotói folyamat alapvető módszerének tekinthető, mivel a képek olyan meglepő fogalmi társításokat fejeznek ki, amelyek

---

<sup>644</sup> Wittgenstein úgynevezett Kék könyvében is olvashatunk erről bővebben. Vö. Ludwig Wittgenstein: *The Blue and The Brown Books. 'Preliminary studies for the "Philosophical investigation"*. Oxford, Blackwell, 1980, 1-74.

<sup>645</sup> Wittgenstein: *Filozófiai...* 139., illetve VII.

<sup>646</sup> Vö. Nyíri Kristóf: Képek mint eszközök Wittgenstein filozófiájában. *Világosság*. 2002/1, 5-21., illetve Lehman Miklós: Wittgenstein korai és kései képfelfogásáról. *Kellék*. 2000/15-16. 63-81.

<sup>647</sup> Wittgenstein: *Filozófiai...* 141.

teljesen eltérnek a megszokott használatuktól. Az alkotófolyamatban jelen lévő bizonytalanság a szó és kép, a tudatos és a tudattalan, a valóság és a látomás kettősségének fenntartásából ered.

Kiemelt jelentőséggel bír vizsgálatunk szempontjából a nyelvjáték és a festészet kapcsolata, amely alapján azt a kérdést tehetjük fel, hogy vajon sajátos nyelvjátéknak tekinthetjük-e a szürrealista festő belső párbeszédét. Illetve, hogy miként használhatjuk fel feltevéseink alátámasztása érdekében a nyelvjátékhoz kapcsolódó privát nyelv-argumentumot. Wittgenstein szerint a nyelvjáték a nyelvtanulással függ össze, megállapítja, hogy a nyelv megtanulásának folyamatában nem elegendő pusztán rámutatni a dolgokra ahhoz, hogy megértsük a jelentésüket. A szavak *használatától* függ a jelentés megértése, vagyis először azokat a szabályokat kell megtanulni, amelyek alapján játszani tudunk. A nyelvjáték szó tehát azt jelenti, „hogy egy nyelvet beszélni: egy tevékenység vagy egy életforma része.”<sup>648</sup> Ennek alapján a festészet is egyfajta nyelvjátéknak tekinthető, amelyben a festő a saját játékát játszva fejezi ki a gondolatait, észleléseit, miközben megtartja a közölhetőséget biztosító felismerhető formákat. Míg a tárgyi képek „látható utalást nyújthatnak a láthatatlanra, a művész gondolatára”,<sup>649</sup> addig „összehasonlíthatatlanul nagyobb [...] azoknak a jelentéseknek a száma, amelyet egy tárgyatlan kép hordozhat magában”, mivel a „tárgyi közvetlen láncszem hiánya határozatlanabbá és önkényesebbé teszi valamely mélyértelmű jelentés hozzáadását.”<sup>650</sup> – olvashatjuk Wittgenstein szavait. Még ha esetünkben nem is tárgyatlan képekről van szó, mégis, a művész számára ugyanúgy hiányzik az a bizonyos láncszem, amely azonban a belső párbeszédében szóba kerülhet a dialógus tárgyaként. Továbbra is szem előtt kell tartanunk, hogy a nyelvjátékokra a szürrealista alkotófolyamatban zajló belső dialógus eszközeként tekintünk, illetve mint lehetséges privát nyelvre. Feltevésünket fenntartva úgy véljük, hogy az alkotófolyamatban eltérő nyelvjátékok játszhatnak együtt egymással, amelyek látszólag nem egyeztethetők össze, hiszen az alkotói munka során a valóság és a művészi valóság összeütközésbe kerül. A valóság teljességét kereső festők olyan módszerrel ábrázoltak, amely a leképezett valóságot keresztülhúzva a tárgyakat más összefüggésekben, és ezzel a szavakat új használatukban tüntette fel. Vagyis a szürrealista beszédben használt szavak abnormális módon is egymáshoz kapcsolódhatnak, hiszen a festők szándékosan eltérnek a

---

<sup>648</sup> Uo. 23.

<sup>649</sup> Ludwig Wittgenstein: *Előadások az esztétikáról*. Ford. Mekis Péter. Debrecen, Latin Betűk Kiadó, 1998, 38.

<sup>650</sup> Uo. 40.

valóságról megfogalmazott szokásos kijelentésektől. A szürrealista festő egyik sajátossága, hogy képes egyszerre játékban tartani és együtt jászani a normális, illetve a nem normális képekkel, azaz normális és abnormális használatot is végez az alkotófolyamat során. Éppen ebben áll a szürrealista módszer: nyelvjátékok együttjátszásán, a nyelvi alakzatok szabad használatában, vagy még inkább együtt használatában, mindez pedig a jelentéseknek a képekben történő felszabadulásához és kifejeződéséhez vezet. Illetve egy új nyelvjáték kialakulásának lehetőségét veti fel. Ez a feltevés vezet majd át minket a privát nyelv-argumentum kérdéséhez.

Visszatérve a nyelvjátékhoz, nem meglepő, hogy ahol játék van, ott a játékszabályok megsértésével is számolni lehet, ami ebben az esetben egy olyan nyelvjátékot takar, amelynek megértése valamilyen okból nehézségbe ütközik. A kérdést már érintettük az abnormalitás említésével, amelynek szélsőséges esetének tűnhet az örültség, például az örült beszéd, de ugyanúgy az örült zseni alkotása is. Azonban az örültséggel kapcsolatos értelmetlenség miatt az általa játszott nyelvjáték nem lehet része a megtanulható vagy éppen használható nyelvjátékoknak, ugyanis a „tévedést be lehet illeszteni a tévedő helyes tudásába”, míg az örültség esetében erre nincs lehetőség.<sup>651</sup> Ugyanakkor Wittgenstein ebben az esetben is a megérthetőség és tanulhatóság megoldását kínálja, ugyanis, ha az „eltérések rendszeres természetűek, hogy valaki tehát *rendszeresen másként* reagál: úgy az elmezavar, gyengeelméjűség, téboly, örület megjelölések tulajdonképpen félrevezetőek. Hiszen ekkor *renddel* van dolgunk, ha nem is olyannal, mint a miénk.”<sup>652</sup> Azaz tanulással megérthetővé válhat, vagyis ez egy *más* nyelvjáték, amelynek mássága a „használatban, vagy a reflexió dadogásában *megmutatkozik*”,<sup>653</sup> de, ahogy említettük megtanulható. A szürrealista nyelvjátékkal kapcsolatosan talán lehetnek fenntartásaink e tekintetben, azonban nyelvjátékként való elsajátítása mégsem feltétlenül lehetetlen feladat, azonban vizsgálatunk ezt a kérdést csupán érinti, elsősorban a festő belső beszédének lehetőségét keressük. Vegyük észre, hogy Dalí, de még inkább Magritte<sup>654</sup> művészetében is egyértelműen megfigyelhető az önkényes jelentéshasználat, a kép és a jelentés újszerű összefonódása; kép a képben, jelentés a jelentésben, és mindezt a

---

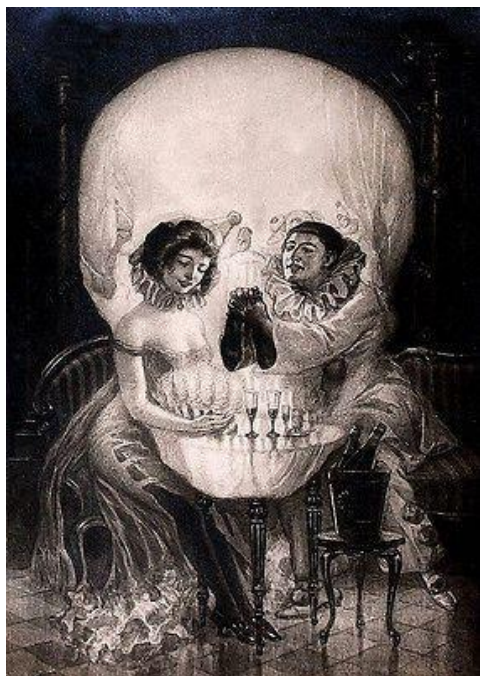
<sup>651</sup> Vö. Ludwig Wittgenstein: *Észrevételek*. Ford. Kertész Imre. Budapest, Atlantisz Kiadó, 1995, 55.

<sup>652</sup> Nyíri Kristóf: *Ludwig Wittgenstein*. Budapest, Kossuth Kiadó, 1983, 68.

<sup>653</sup> Vö. Neumer Katalin: *Határutak-Ludwig Wittgenstein késői filozófiájáról*. Budapest, MTA Filozófia Int, 1991, 148., illetve Wittgenstein: *Filozófiai...* 64-69.

<sup>654</sup> Magritte egy „képes” cikkében fejti ki ezzel kapcsolatos nézeteit. René Magritte: *Words and Images (Les mots et les images) La Révolution surréaliste*. 1929, 32-33. Valamint Dalí naplója, levelezése adhat támpontot.

kontextus, vagyis a festő beszéde fogja egybe. A szürrealisták célja sem más, mint elszakítani az objektumokat az őket képviselő jelektől és önkényessé tenni a kettő közötti kapcsolatot, illetve feloldani a dolgok és azok megnevezésének korlátait.<sup>655</sup> Dalí részéről példaként említhetjük meg a *Nagyszerű paranoia* (1936), valamint *Pierrot szerelme* (10. kép), illetve *Paranoiás arc* (1935) című munkáit. Magritte festményeire tekintve szintén egyértelmű, hogy művészetében a látszat-valóság által elrejtett valóság, illetve e másképpen értelmezhető, a látható valóság másként (másnak) látásából eredő lehetőségek megmutatására tett vitathatatlan érdemű kísérleteket (11. kép). Dalí pedig a kettős képeivel cáfol rá a kép-szó-jelentés egyértelmű kapcsolatára, pontosabban szétszakítja ezt a köteléket.



10. kép. Dalí: *Pierrot szerelme* (1920)



11. kép. Magritte: *Csúcsok hívása* (1943)

Korábban már szó volt róla, hogy Dalí egy reflektálni is képes médiumként engedett utat a jelentések ön-kifejeződésének. Alkotói módszerében képeket hívott elő, de amint a képhez szilárd vagy egyértelmű jelentés társult, amelynek felismerése reflexiót feltételez, elengedte az adott képet. Számára ugyanis a jelentések és képek szabad változása volt a lényeges, amelyben a belső valóságot látta megjelenni és kifejeződni. A párbeszéd ezúttal a szavak, illetve a képek, — hiszen a kép képviselhet akár egy szót is

---

<sup>655</sup> Vö. Luciano Ponzio: *L'Iconauta e l'artesto. Configurazioni della scrittura iconica*. Milano, Mimesis, 2010.

egy mondatban —, áthelyeződésével járó új jelentések megértésére irányul. A festő részéről mindkét esetben számolhatunk egy sajátos, a művész belső képei és készülő műve közötti értelmezéssel, illetve megértéssel.<sup>656</sup> A művész tehát a készülő műve és a saját nyelvjátéka között ingadozik, de nem tolmácsként van jelen, hanem nyelvújítóként, aki egy új nyelvjátékot hoz létre, amelyben a valósághoz tartozó és a tudattalan látomásait kifejező nyelvjáték egyszerre működik. A szürrealisták nyelvjátéka ez, amely nekirohanva a nyelv korlátainak értelmetlenségeket, fenn nem álló körülményeket teremt és mutat meg.<sup>657</sup>

Kis kitérőként említsük meg, hogy Wittgenstein az esztétikai előadásaiban egy nehezen követhető, szabálytalan megértésről is említést tesz, vagyis a „beugrásról”, arról a pillanatról, amikor valami hirtelen világossá válik, amikor is „különbéle megoldások kínálóznak; egyszerre csak, ahogy mondani szokás, beugrik (*clicks*) az igazi. [...] holott valójában semmi sincs jelen, ami bármivel is összeillene.”<sup>658</sup> Habár a műalkotás befogadásához fűződő gondolatok ezek, amelyek a mű asszociációs értelmezését kívánják meg „az időről-időre beugró megfejtések és a nyomukban fellépő zavarodottság játékaival,”<sup>659</sup> azonban egyértelmű hasonlóságot mutatnak a szürrealista módszerekkel. A láthatatlan összefüggések által egybefogott kép és gondolat meglepő ábrázolásai, és a szabad asszociáció teremtményei mind a szürrealista világ részei. A wittgenstein-i szótárból az alkotói folyamat során fellépő különböző aspektusok felvillanása, azaz az aspektusváltás fogalma segíthet megérteni a szürrealisták ellentmondásokra épülő, de egyben abból táplálkozó világát. Mielőtt rátérnénk a belső párbeszéd másik eszközére, nézzük meg a privát nyelv kérdését a szürrealista alkotófolyamat vonatkozásában.

A privát nyelv elmélete abból a felvetésből indul ki, miszerint nem képzelhető el olyan nyelv, amelyben az ember a belső élményeit kizárólag a maga számára érthető formában alkotja meg: „vajon olyan nyelv is elgondolható volna, amelyen valaki a belső élményeit [...] saját használatára fel tudná írni, illetve ki tudná mondani?”<sup>660</sup> - méghozzá olyan módon, hogy a szavai a beszélő privát érzeteire vonatkoznak, meggátolva e nyelv megértését a másik ember számára. Egy ilyen nyelv nyilvánvalóan alkalmatlan lenne a másokkal való közlésre, ezért a használatának sem lenne értelme,

---

<sup>656</sup> Vö. Wittgenstein: *Filozófiai...* 201. Értelmezés: „ha a szabály egyik kifejezését egy másikkal helyettesítjük.”

<sup>657</sup> Vö. Uő: *Előadás az etikáról*. Ford. Babarczy Eszter. *Nappali Ház*. 1990/1. 7-11.

<sup>658</sup> Uő: *Előadások...* 37-38.

<sup>659</sup> Mekis Péter: Utószó. In Wittgenstein: *Előadások...* 83.

<sup>660</sup> Wittgenstein: *Filozófiai...* 243.

hiszen, ha a beszélőn kívül senki más nem tudja, mit jelölnek a szavai, akkor nem marad más, mint a bizonytalanság. Annak a kérdésnek a megválaszolására, hogy vajon a (szürrealista) festészet nyelvnek tekinthető-e egyáltalán nem vállalkozunk,<sup>661</sup> az alapvető kérdés számunkra kizárólag az, hogy vajon a szürrealista festő belső beszéde privátnak nevezhető-e? Habár meg kell jegyeznünk, hogy a szürrealisták képei inkább a gondolkodást, illetve annak menetét igyekeztek megmutatni, mint rögzített gondolatokat közölni, amely megnehezíti a nyelvként való alkalmazását. Vizsgálatunkban azonban elsősorban nem a másik ember számára közölhetőség problémáját feszegetjük, hanem a festő ön-közlésére figyelünk.

Nem kérdés, hogy a művészet kifejezési módszere különleges, mivel a művész belső világa a művészetben, itt a festményen keresztül mutatkozik meg. A festő nyelve tehát abban az értelemben mindenképpen privátnak tekinthető, hogy az alkotófolyamat során felbukkanó érzései, emlékei egyértelműen azok, ahogyan a kép-szó-jelentés alkalmazás is privátnak mondható. A privát nyelvként való meghatározásában azonban megoldhatatlan nehézségbe ütközünk, mivel a belső beszéd, a szavak helyes alkalmazása az alkotófolyamaton belül látszólag nem ellenőrizhető. Ugyanakkor ne felejtjük el, hogy a szürrealista festő éppen el akar tekinteni a rögzített kapcsolatokról, ehhez azonban feltétlenül szükséges, hogy tisztában legyen a helyes használattal, mivel az eltérés, a különbségek kizárólag eképpen tapasztalhatók meg és vihetők végbe. Fennállhat tehát az az eset, hogy a festő megkérdezi magától: mit is mondok most? A kérdés helyesebb lehet talán ebben a formában: mit mondtam, mit akartam mondani? Érdekes felvetés, különösen mivel ebben az esetben van kapaszkodó, a készülő mű, amely, talán fogalmazhatunk így, a festő nyelvjátékának (le)kép(ezés)e, ami nem fedi le teljesen a festő képzeletében megjelenő képet.<sup>662</sup> A képre történő reflektálás során felmerülhet egyfajta bizonytalanság, nem az érzésekkel, ebben a tekintetben nyilvánvalóan nem lehet helye bizonytalanságnak, hanem azok megjelenítésével kapcsolatosan, melynek lezárásaként elhangozhat a mondat: „tudom már, mire utalok a szóval”.<sup>663</sup> A festő nem egyszerre beszél és fest, hanem folytonos párbeszédet folytat önmagával a készülő művet illetően, amely újabb és újabb reflexiót feltételez, ezért az

---

<sup>661</sup> Az ezzel kapcsolatos kétely vonatkozásában ld. Ben R. Tilghman: *Language and Painting, Border Wars and Pipe Dreams*. In Richard Allen-Malcolm Turvey (eds.): *Wittgenstein, Theory and the Arts*. New York, Routledge, 2001, 155-172.

<sup>662</sup> Uo. 280. „Valaki fest egy képet, hogy megmutassa, miként képzel el magának mondjuk egy színház jelenetet. [...] Ennek a képnek kettős funkciója van: közöl valamit másokkal [...] – de aki közöl, annak ezen kívül még másfajta ábrázolást (vagy közlést?) is jelent.”

<sup>663</sup> Wittgenstein: *Filozófiai...* 274.

alkotófolyamatban zajló párbeszéd a privát érzések és a hozzájuk kapcsolódó szóbeli és képi kijelentések összehangolási folyamatának tűnik. Ebben a tekintetben látszólag Dalí technikája élvez elsőbbséget, ez azonban elhamarkodott megközelítés lenne, a különbség talán abban ragadható meg, hogy míg Magritte szándékosan feszegette a jelentés és kép közötti kapcsolat határait, addig Dalí spontán asszociációs (paranoiás-kritikai) módszerrel jutott hasonló eredményhez. A két módszerben természetesen vannak átfedések a tudatos és a tudattalan működésének vonatkozásában is, valamint mindkét esetben lehetőség nyílik a festő érzéseinek olyan kifejezésére, amelyek a készülő műben való képi megjelenésükkel meglephetik a művészt, ha például a nőekkel szemben érzett félelem egy sáska ábrázolásában kapja meg a maga jelét. Feltevésünk szerint a festő nyelvjátéka csak annyiban nevezhető privátnak, amennyiben a kép-szó-jelentés kapcsolatán túl valami más, valami többlet is kifejeződik, amely a festő számára is megragadhatatlan. Azonban ez a privát nyelv a műhöz tartozik. Abból a szempontból azonban nem privát, hogy mégis lehetővé válik az értelmezés a mind az alkotófolyamatot, mind a nyelvjátékot tovább lendítő párbeszéd révén, amelynek alapját az adja, hogy a festők sem a valóságtól, sem a tudástól nem szakadnak el.<sup>664</sup> Feltevésünk szerint tehát a festő számára nyitva áll a lehetőség, hogy reflexió során összevesse a képen megmutatkozó jeleket, összefüggéseket, amelyekhez a különböző érzeteit, emlékeit asszociálja, azonban a belső párbeszédében folyton megmarad valami számára is privát, valami rejtett utalás. Azaz, a szürrealista alkotófolyamatban a szavak és a képek összekeverednek a mondatokban, a festő belső párbeszéde képek és szavak laza, változékony, el nem varrott szövete, azonban a wittgensteini meghatározás szerint nem nevezhető kritériumok nélküli privát nyelvnek, annál inkább új nyelvjátéknak. Nem lehet privát, mivel, ahogy láttuk, értelmezhető, másfelől, más aspektusból megközelítve, ismét feltehetjük, hogy a művész nyelvjátéka nem azonos a készülő mű nyelvjátékával; a kettő összefonódik, együtt működve alkotnak. Ha pedig így van, tehát ha kitartunk saját feltevéseink mellett, akkor mégis marad egy, a készülő műhöz tartozó privát jelleg, a wittgensteini nyelvjátékban talán ez a privát érzetek képzete, egy folyton jelen lévő néma sugallat, amely a szürrealistáknak a teljes valóság megjelenítésére tett kísérletének sajátos hozománya, az a többlet, személyes tudattalan tartalom, amelyet a készülő mű magában tart.

---

<sup>664</sup> Hasonló gondolatmenettel találkozhatunk Hintikka egy írásában, ahol megkülönbözteti az elsődleges és másodlagos nyelvjátékot. Vö. Jaakko Hintikka: Wittgenstein 'The Universal Language' of Painting. In Uő: *Ludwig Wittgenstein: Half-Truths and One-and-a-Half-Truths*. Dordrecht, Springer, 1996, 345-353.



A privát nyelv elméletének felvázolása után térjünk rá a már említett aspektuslátás vagy aspektusváltás fogalmára. Wittgenstein ezen gondolata a *Filozófiai vizsgálódások* második részében olvasható. Az itt megfogalmazott elgondolása a nehezen, vagy elsőre nem értelmezhető képek, illetve a szavak használatától függő jelentés változásához kapcsolódik. Az aspektusváltás azt a pillantot hivatott megragadni, amelyben hirtelen valamiféle megvilágodás következtében egy új megoldás ugrik be, amikor egy addig nem látható hasonlóság hirtelen feltűnik, amely miatt úgy tűnik, mintha a tárgy a „szemem előtt változott volna meg”. Azonban az első pillanatban konkrét változásnak érzékelt aspektusváltásról kiderül, hogy ez a változás nem a világban ment végbe, illetve annak kimondásában, hanem a beszélőben, az észlelőben. Tulajdonképpen váratlan módon megváltozott látvány, és közben mégis ugyanaz maradt, amely természetesen meglepetéssel ját együtt, amelyet Wittgenstein az aspektusváltás meghatározó jellemzőjeként nevez meg. A látás ettől kapja meg az élményszerűségét, vagyis az aspektus változásának megfigyelésétől. Tehát valami meglepő újdonságról van szó, amely a mindennapi élethez tartozó emberi „adottság”, és nem a művészeket vagy a szürrealistákat érintő speciális képesség. A változás folyamatával szemben áll egy aspektusnak az állandó látása, amely csupán azt engedi meg, hogy egyszer ilyennek, máskor másmilyennek lássunk valamit, azonban magát a változást nem képes észlelésként megmutatni.<sup>665</sup> Wittgenstein legismertebb példája a Kacsa-Nyúl fej, ami egyszerre rendelkezik a kacsza és a nyuszi képével, egyik szemszögből nyuszi, a másikból pedig a kacsza képe tűnik fel. A szürrealisták párbeszédében ez az aspektusváltás nyilvánvalóan megtalálható, sőt, a festő alapvető beállítódásaként feltételezhető, akár anamorfikus ábrázolásról, akár más, de ugyanúgy változóként ható, bizonytalanságot okozó újszerű összefüggések kifejezéséről beszélünk. A különböző aspektusok felvillanása, történjen akár képi, akár fogalmi keretek között, újszerű magyarázatot igényel, amelynek során új gondolatok és elépzelések szerveződnek az aspektusok köré. Kétségtelen, hogy a szürrealisták előtt megjelenő kép nem a valóság pontos leképzése, hiszen a fantáziájuk módosít ezen a valóságon, miközben sem a világ alapjaitól, sem a nyelv tudásától nem szakadnak el alkotói munkájuk során. Magritte például kifaggatta a képeket és a szavakat az aspektusok megmutatkozását ösztönözve, míg Dalí, mint tudjuk, engedte maguktól megmutatkozni őket.

---

<sup>665</sup> Wittgenstein: *Filozófiai...* II. 285.

E módszernek egyik példajaként említi meg például egyik írásában Mitchell Magritte *Ez nem pipa*<sup>666</sup> című művét a metaképek egyik képviselőjeként (12. kép).



12. kép René Magritte: *Ez nem pipa*. (1929)

Elképzelése szerint a metaképek olyan képeknek tekinthetők, amelyek „képesek lehetnek önmagukra reflektálni, azaz létre tudnak hozni egy olyan másodlagos diskurzust, ami elmond, vagy legalábbis megmutat valamit róluk. [...], amelyek különböző módon önreferensnek tűnnek.”<sup>667</sup> Feltevésünk alapján az önreferencia az alkotófolyamat során is megmutatkozhat. Vagyis, és amely számunkra is lényeges megjegyzés, befogadóként meglehetősen nehéz az ilyen típusú képekről beszélni, mivel a néző elbizonytalanodik, hogy vajon melyik szóhoz is forduljon, illetve hogyan fogalmazza meg azt, amit lát. A festő is hasonló problémával szembesülhet az alkotófolyamat során, mivel a kép alapvető jellemzője, hogy önmagáért beszél, abban az értelemben, hogy a kép-szó kapcsolatok fellazulása a jelentés megváltozásához és kifejeződéséhez vezethet, ami tulajdonképpen az aspektusváltás következményének tekinthető. Egy addig meg nem látott megmagyarázhatatlan hasonlóság, egy rejtve maradt összefüggés az érzés és a kép, a gondolat, szó és jelentés között: „Látom, hogy nem változott meg; és mégis másképpen látom.”<sup>668</sup>

Wittgenstein tehát különbséget tesz a valamit látni és a valaminek az aspektusait meglátni helyzet között, azaz az észlelésben létezik a valamit mint valaminek látni tapasztalata, a felhozott példánál maradva, egyszer nyusziként, máskor kacsaként látom az rajzot. Felmerül azonban, hogy a másik kép meglátásával együtt megjelenő másik jelentés esetleg egy értelmezési folyamat eredménye is lehet, vagyis, az aspektuslátás

<sup>666</sup> Meg kell említeni Foucault elemzését is. Michel Foucault: *This is Not a Pipe*. Transl. and ed. James Harkness. Berkeley, University California Press, 1983.

<sup>667</sup> W.J.T. Mitchell: Metaképek. Ford. Oroszlán Anikó, Zámboné Kocic Larisa. In Szőnyi – Szauter (szerk): *A képek...* 158.

<sup>668</sup> Wittgenstein: *Filozófiai...* II. 282.

talán nem csupán látás, hanem cselekvés, gondolkodás és így értelmezés is: „Valóban minden alkalommal valami mást látok, vagy csupán amit látok, másként értelmezem? Hajlamos vagyok az előbbit mondani.”<sup>669</sup> Wittgenstein szerint tehát az aspektusok meglátására a látás működéseként és nem interpretációként kell gondolnunk, mivel az ember nem reflektál az új aspektusból megmutatkozó látványra. Azonban a váltás meglátása mégis egy cselekvés, amelyben értelmezés megy végbe, de ez, például egy műalkotás kapcsán, „önkéntelenül tör ki belőlünk, egy tapasztalat kifejeződésévé válik, s így nem reflexív,”<sup>670</sup> hanem „akaratlan értelmezések”. Az aspektusváltás tehát nem új kép vagy új jelentés, hanem a változatlan észlelet és jelentés másként látása, illetve másként értése, más szóval nem az objektum egy (új) tulajdonsága villan fel, hanem egy „intern reláció közötté és más tárgyak között.”<sup>671</sup> A műalkotások egyedisége éppen ennek az intern, belső relációknak köszönhető, az alkotás nem valami mást, hanem önmagát akarja közvetíteni, „önnön formáiban és színeiben,”<sup>672</sup> tehát az aspektuslátás mintájára értelmezhetők. A festő azonban nem csupán képes az aspektusváltásra, hanem módszerként alkalmazza, emiatt azt feltételezhetjük, hogy érzékeny egyensúly áll fenn a cselekvés és az állapot, vagyis az értelmezés és a látás között. A festő nem csupán engedi megmutatkozni az intern relációkat, de képes újakat, addig rejtetteket felmutatni. A szürrealisták tehát mintegy saját szolgálatukba állították az aspektusváltás képességét és az alkotófolyamat meghatározó elemévé tették; a valóság és a képzelet határán játszottak az aspektusokkal. Melynek következtében valami új jelentés adódott, amelyet az aspektus köré teremtett sajátos kontextus biztosított, tulajdonképpen egy világot meséltek hozzá, láthatjuk ezt Dalí nyugtalanító kép a képben festményein vagy Magritte számos vásznán. Az aspektusváltás ezekben az esetekben értelmezéssel is jár, a kérdés, hogy ezek önkéntelen vagy reflexív értelmezéseknek tekinthetők-e. Wittgenstein számára a reflexivitás egyet jelent a meg nem értéssel, és mint ilyen, nem kívánatos elem a helyes nyelvhasznált vonatkozásában, mivel, ahol felmerül a reflexió igénye, ott valami értelmetlennel vagy valami mással állunk szemben, valami olyannal, amely elbizonytalanít.

A szürrealista alkotófolyamat vizsgálatában e tekintetben is kettősséget kell feltételeznünk, amelynek alapján az önkéntelen és a reflexív értelmezés együttműködésének lehetőségét vetjük fel. Egyfelől a festő, amennyiben reflexióval él,

---

<sup>669</sup> Uo. 308.

<sup>670</sup> Neumer: *Határutak...* 96.,169.

<sup>671</sup> Wittgenstein: *Filozófiai...* II. 307.

<sup>672</sup> Neumer: *Határutak...* 167-168.

valóban értelmetlenségként élheti meg saját készülő művét, másfelől azonban képes nyelvjátékot váltani, illetve új szabályok szerint játszani, bevonva a megértett jelentést is, ezzel egyfajta értelmezési-megértési kört hozva létre, kérdés-felelet formájában. Érdekes módon érvényesül itt Wittgensten elmélete, mivel a reflexió az alkotófolyamatban és a hozzá kapcsolódva feltett belső párbeszédben szintén a bizonytalansággal áll párban. Azonban a reflexió elkerülése ezúttal az értelmetlenség kifejezésének eszköze, a reflexió pedig az összeillesztést, a nyelvjátékok egybehangolását végzi el, amelyek közül egyik a Neumer által is kiemelten kezelt érzések nyelvjátéka. A reflexió tehát az „otthonosság” megteremtését segítő kérdésnek, a festő önmagával valami újat közlésének meghatározó eszköze. Wittgenstein gondolatai közül ide vonatkozóan a film vagy színházi előadás során tapasztalt átélést elmíthetjük meg, egyfelől a reflexió és ireflexió, másfelől az önreflexió tekintetében.<sup>673</sup> A látottak átélésekor a néző képes saját érzéseire fókuszálni, mivel azok, fogalmazzunk így, átvett érzések (másképpen önaffekciók). Egyéb esetekben nem kérdőjelezhetjük meg saját élményeinket, mivel, ahogyan a belső monológnál láttuk, átéljük azokat. A filmnézés közben azonban a film világa lesz az éppen megélt világ, amelyből kiszakadva a néző elveszíti ezt az otthonosságát, ezáltal a benne élés érzése is eltűnik, amellyel a megértés értelmezésben fordul át. Így „az elgondolt szimbólumot »kívülről« nézem meg”, és „tudatosan bennem is így és így lehetne értelmezni.”<sup>674</sup> Azaz, az alkotófolyamatra vetítve mindezt, a festő benne él látomásában, majd kilépve belőle szembesülhet az aspektus- és jelentésváltás lehetőségével. Hangsúlyozzuk újra, hogy számunkra ez a kettősség is mint a párbeszédhelyzet kialakulásához vezető újabb lépés merül fel.

Az aspektusváltás egyik kifejezetten érdekes tulajdonsága tehát, hogy egyszerre két (vagy több fogalom) jelenlétével számolhatunk, és a szürrealista festők ki is aknázták az ebből fakadó lehetőségeket. Feltevésünk szerint a különböző fogalmak hangsúlyozása, illetve a közöttük való ingázás mindenképpen értelmezés eredménye és akár az alkotófolyamatban megjelenő különféle aspektusok próbálgatásának is tekinthető, amely mind Dalí, mind Magritte alkotói módszerére jellemző. Hiszen, ha valamit valamiként és másként is látunk, akkor „másképpen reagálunk”, „más

---

<sup>673</sup> Vö. Neumer Katalin: *A lélek aspektusai. Wittgenstein a Filozófiai vizsgálódások után*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2006, 173.

<sup>674</sup> Uo.

hasonlatokat” alkalmazunk, más párhuzamokat vonunk,<sup>675</sup> amely jelen esetben a különböző jelentések kifejezéséhez, kifejeződéséhez, illetve közléséhez igazodva, szintén párbeszédtema lehet. Valamint, ahogy a fenomenológiai részben már láthattuk, a szürrealista alkotófolyamatban az aspektuslátás összefonódni látszik a rá épülő akár tudattalan asszociációkkal vagy éppen személyes élmények felbukkanásával, amelyek további lehetőséget adnak mind az aspektus-, mind a jelentésváltásra. Esetleg úgy is megközelíthetjük ezt a helyzetet, hogy a szürrealista alkotófolyamatban a képek és jelentések, vagyis képek és szavak közötti aspektusváltásról kellene beszélnünk. Hiszen a festő nem csupán látja az aspektusokat, hanem tud is azok létezéséről, egyfelől ő maga vitte vászonra, ő maga mutatott rájuk, másrésztől létrehozója is ezekenek az aspektusoknak. Azonban ez nem jelenti azt, hogy nem lepheti meg a váltás akár a megjelenésben, azaz az előtte lebegő kép átalakulásnak élményében, akár a készülő műben elfoglalt helye alapján, amelyre a festő reflektál. A párbeszéd lehetősége az aspektusváltás szempontjából éppen e kettőségben rejlik, abban a sajátosságában, hogy bizonytalanságot kelt a festő és a készülő műve között. Ez a megközelítés nem idegen Wittgenstein felfogásától, hiszen a kép és szó, illetve kép és szöveg közötti kapcsolat alapvető részét képezi gondolkodásának, amelyben kifejti, hogy a kettő együttműködése kétségtelen, azonban nem rögzített, mivel „helyettesíthetik egymást, illeszkedhetnek egymásba, [...] ám az is lehetséges, hogy összehasonlíthatatlanok lesznek.”<sup>676</sup> Úgy vélem, hogy feltevéseinkkel mindez párhuzamba állítható, természetesen annak hangsúlyozása mellett, hogy a szürrealista festő beszédében a kontextust a kép és a szó együtt alkotja, a kép nem függ a kontextustól, hanem része annak, illetve az alakulására is hatással van. Ismét hangsúlyozzuk, hogy alkotási folyamatot vizsgálunk, amelyben a képek más képekkel alkotnak egy egészet, miközben megtartják önmaguk formáját is, a festő pedig ezt az átalakulást, a Dalí művészetével kapcsolatban használt „morfológiát” kíséri végig. Érti és értelmezi, hallja saját gondolatait, és kifejezi belső élményeit, ezzel kifejeződni és érvényesülni hagyja a másodlagos jelentéseket. A mű által feltett kérdésre a vászon válaszol önmagának.

Végül, és a szürrealista festői szándékhoz és módszerekhez szorosan kapcsolódva, ne feledkezzünk meg arról a tényről sem, hogy Wittgenstein igyekezett megszabadulni az értelmetlenségtől, pontosabban fogalmazva, a közlést veszélyeztető esetektől, amelyek nyelvjátéka nem játszható tovább. Így például egy értelmetlen kérdés

---

<sup>675</sup> Uo. 90.

<sup>676</sup> Neumer: *A lélek...* 169.

egyszerűen nem megválaszolható, mivel nincs lehetőség, nincsen mód a válaszhoz való eljutásig.<sup>677</sup> Ahogyan láttuk, a szürrealista párbeszéd bizonyos értelemben megfelel ennek a leírásnak azzal a kitéllyel, hogy a festő képes új nyelvjátékot létrehozni és, ami ennél is lényegesebb, folyamatosan alakítani azt. Még hozzá a reflexió, azaz az értelmezés és a megértés kettősségében teheti meg ezt, amely nézői szempontból ugyanakkor továbbra sem menti fel a kép és szó abnormális használatával járó értelmetlenség vádjá alól, azonban a festő számára kétségtelenül értelmezhetővé válik az alkotása. Ha nem is érti meg egyből saját, a készülő művön keresztül közölt mondanivalóját, az értelmezéssel jelentést adhat önmaga számára, amely azonban nem feltétlenül esik egybe a képben *kifejeződő* jelentéssel. Ehhez kapcsolódóan érdemes megemlítenünk szintén a késői Wittgenstein szótárába bekerült másodlagos jelentés fogalmát, amelyet az aspektus-, és jelentéslátással (úgy-értés), illetve jelentésváltással állít párhuzamba és egyfajta lelki érzékenységet, élményt társít a nyelv szavai között lévő kapcsolatnak.<sup>678</sup> Első pillantásra ezzel a megközelítéssel sem kerültünk közelebb a szürrealista technikának leírásához, mivel a másodlagos jelentés nem arra rendeltetett, hogy új értelmet, új jelentést adjon az adott szónak, inkább arról van szó, hogy más szituációban juthat saját használathoz. Ugyanakkor, mutat rá Neumer is, a másodlagos jelentés az érzéseket, belső történéseket, élményeket is kifejezi, — amelyhez a belső beszéd kifejezését is sorolhatjuk — ezért, ellentétben a metaforikus vagy képes szóhasználattal, nem lehetséges visszanyomozni a másik által használt másodlagos jelentést, mivel nem függ az elsődleges jelentéstől.<sup>679</sup> Például egy festmény minden esetben többet fejez ki annál, mint amennyit a vásznon lévő kép elsőre megmutat, hiszen gondolatok, jelentések, érzések csomózódnak köré láthatatlanul. A másodlagos jelentés tehát nem más, mint a szó többlete, olyan sajátos hangulat vagy „atmoszféra”, amely a művészet felé vezeti a nyelv használatát, ugyanakkor a kommunikáció megfelelő működését veszélyezteti.<sup>680</sup> A festő magával történő beszélgetésében nem tűnik fontosnak a belső beszéd mások általi megértése, és nem is igazolható, viszont a kész műből láthatjuk, hogy mégis értelmezhető beszédről van szó.

Ahogyan említettük, az aspektuslátás az ember alapvető képessége, ebből következően a hiánya, az úgynevezett aspektus-, és jelentésvakság, egyfajta észlelésbeli, cselekvésbeli és gondolkodásbeli merevséggel jár. Be kell látnunk, hogy ez a fajta

---

<sup>677</sup> Vö. Neumer: *Határutak...* 134.

<sup>678</sup> Uő: *A lélek...* 68-69.

<sup>679</sup> Vö. Wittgenstein: *Filozófiai...* II. 313-316.

<sup>680</sup> Neumer: *A lélek...* 68.

hiányosság, illetve az erre vonatkozó gondolatok számunkra nem tűnnek relevánsnak, mivel nem valószínű, hogy a szürrealisták észlelésében és beszédében ez a probléma felmerülhetne, hiszen számukra a beállítódások, aspektusok és jelentések folytonos változása, és ezek megragadása alapvető fontossággal bír.<sup>681</sup> Olyannyira, hogy vizsgálatunkban az aspektusváltás képességét a belső párbeszéd egyik eszközeként jelöltük meg, amely által új jelentések bukkanhatnak elő, azaz az aspektusváltás egyúttal a párbeszéd lehetőségének megteremtője is. Tehát olyan, a legtöbb ember számára rendelkezésre álló látásmódnak tekinthető, amelyet a szürrealisták a valóság és a fantáziakép, illetve szavak és képek összeillesztése érdekében alkalmaz. Wittgenstein szerint, „jelentésvak az, aki valamely szót tud ugyan használni, jelentését azonban, [...] sohasem *éli át*. (...) aki előtt sohasem *lebeg* valaminek a jelentése, aki mintegy mindig »álmom nélkül«”<sup>682</sup> Láthatjuk, hogy mennyire távol áll ennek a lehetőségnek még a gondolata is a szürrealisták művészetétől.

A szürrealista belső párbeszéd lehetőségének alátámasztását keresve, újabb eszközöket fedeztünk fel a wittgensteini gondolkodásnak köszönhetően, amelyekkel igazolódni látszik, hogy a festő önmagával folytatott párbeszéde során meglepheti önmagát, rákérdezhet saját érzéseire, élményeire, figyelemmel kísérheti a valóság képi és jelentésbeli átalakulásának, illetve átalakításának kifejezését, illetve kifejeződéseit. Kép és szó, gondolkodás és beszéd, aspektus- és jelentésváltás mind-mind együtt játszik. Összefoglalva a fenti gondolatmenetet, idézzük újra a filozófust: „[...] ránézünk egy képre, és megszólalunk: »Mi a baj vele?«”<sup>683</sup> A festő válaszul változtat a képen és hirtelen már egy másik asszociáció ugrik be megértés gyanánt, hiszen tudjuk Wittgenstein képre vonatkozó figyelmeztetését: „változtass csak rajta egy árnyalatnyit, és többé nem ugyanazokat az asszociációkat kelti.”<sup>684</sup>

---

<sup>681</sup> Az aspektus- és jelentésvaksággal kapcsolatban lásd pl. Neumann Katalin idézett művei, Stephen Mullhall: *On being in the world. Wittgenstein and Heidegger on seeing aspects*. New York, Routledge, 1990., Severin Shroeder: A Tale of Two Problems: Wittgenstein's discussion of aspect perception. In Cottingham, J. – Hacker, P. (eds.): *Mind, method and morality*. Oxford, Oxford University Press, 2010, 352-371.

<sup>682</sup> Nyíri: *Ludwig Wittgenstein...* 65.

<sup>683</sup> Wittgenstein: *Előadások...* 30.

<sup>684</sup> Uo. 61.

## 1. Konklúzió helyett: zárszó

Összegzésként megállapíthatjuk, hogy az általunk vizsgált három megközelítést lehetetlen egymástól teljes egészében függetlenül kezelni. Hiszen pszichoanalízis, észlelés és nyelv szorosan összefüggnek, ami különösen a szürrealista festők műveiben rejlő tudatos és tudattalan, valós és látomásos kettősségből származó képek keletkezésének folyamatát vizsgálva válik egyértelművé. Úgy gondolom, az sem lehet meglepő számunkra, és ez a téziseinken végighaladva is kiderült, hogy a szürrealista mozgalom talán a legtudatosabb művészeti irányzatot képviselte, a célját tekintve mindenképpen. Önmagában az a tény, hogy tudatosan törekedtek a tudattalan elérésére, már messzemenően igazolja a tudat kiterjesztésére tett nem is olyan tudattalan törekvésüket. A fent elvégzett vizsgálat alapján talán már nem is az a jól megfogalmazott kérdés, hogy a szürrealisták valóban a tudattalant ábrázolták-e, hanem hogy valóban azt akarták-e ábrázolni, kifejezésre juttatni? Ebből a felvetésből pedig máris egy újabb kérdés bontakozik ki: miben különböznek a szürrealista festők a többi festőművésztől?

Kétségtelennek tűnik, hogy nem adhatunk a szürrealisták számára kizárólagos hozzáférést a világ láthatatlan területeihez, hiszen Bosh, Goya, Cézanne vagy Monet szintén a szemet megtévesztő, elsőre nem látható vagy éppen a tudattalannak tulajdonított víziókat festettek meg. Azonban a szürrealisták szándéka nem az elrettentés vagy a valóság elsődleges benyomásának visszaadása, hanem a valóság teljességének, lehetőségeinek, a létező dolgok közti rejtett összefüggések felmutatása volt. Az általunk megemlített két művésztől szintén elmondhatjuk, hogy valójában mélyen rejlő és onnan felszínre törni akaró asszociációk dolgoztak bennük, és rendelkeztek az ezek előhívásához, valamint a rejtett kapcsolatok meglátásához szükséges érzékenységgel. Azonban ki kell emelnünk, hogy az alkotói munkájuk során nagyon is megfontoltan alkalmazták a meglepő kapcsolatokat eredményező asszociációs módszert, sőt provokálták annak működését. A szürrealisták ostromolni kezdték, képlékennyé tették, szétszakították a világ határvonalait. A felbukkanó új szimbólumokkal, képzet-, és jelentéstársításokkal újabb és újabb határpontokat jelöltek ki számára, tágítva a rendelkezésre álló horizontot. Úgy vélem, a szürrealisták valódi sikere abban mutatkozik meg, hogy alkotásaik, ha nem is minden nehézség és természetesen nem hézag nélkül, de összeilleszthetők a néző számára megjelenő világgal, mintegy annak hiányzó aspektusait megmutatva, illetve *rámutatva* a látható



valóság nem látható részeire. Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy a szürrealista festmény a hiány érzésének és a többlet tudatának keresztmetszeteként tekinthető, avagy a pszichológiai vagy fenomenológiai tudattalan képi megjelenítésének, ezáltal mindig marad benne valami, még a festő számára is mefejtethetetlen. Láthattuk, hogy Dalí és Magritte művészetéről való felfogása, az észlelésre vonatkozó gondolataik, és ebből következően a módszerük is alapvetően közel állnak egymáshoz. Mindketten a valóságból kiindulva próbálták feltárni ugyanannak a valóságnak a rejtett részeit. Festményeikben olyan új aspektusból mutatták meg a világot, illetve olyan új aspektusokat villantottak fel, amely által a képek nem megoldják, hanem feltárják a világ titkait. Melyek nem megnyugtatóan simulnak a valóságba, hanem kérdéseket keltenek a mindennapi világ bizonyosságába vetett hitben. Magritte az egyik vele készített interjúban fogalmazta meg művészi módszerét, miszerint „úgy érzem, hogy »rátalálok« a világra, s nem beleviszek valamit. Egyébként hol keresném azt, amit a világhoz hozzáteszek?”<sup>685</sup> Dalí paranoiás-kritikai módszerével éppen annak a kettősségnek, a valóság látható és rejtett részeinek, illetve külső és belső képek egymáshoz való viszonyának a kifejezésére törekedett, amelyben a többértelműség mint a konformizált vagy reális gondolkodás megrendítője jelzi a valósággal való sajátos, de egyértelmű kapcsolatot. Ahogyan Lacan megjegyzi az említett disszertációjában, a paranoiás diszpozíció nékülözi a környezethez való racionális viszonyulást, ezért a paranoiában szenvedőknek a „valóságérzékelésük és viszonyuk különleges »plasztikus és poétikus alkotásokat eredményez,«” amely során a szürrealistákra is jellemző „többszöröződésekben, hasonló események végtelen [...] ismétlődésekben.”<sup>686</sup> Habár mind Magritte, mind Dalí az értelmezést háttértbe szorítva a képek és tegyük hozzá, a szavak, illetve fogalmak közötti összefüggések megjelenéséhez a gondolkodás spontán működését rendelték, megalapozott feltételezésnek tűnik, hogy a megszakított alkotói folyamat, a gadameri „találó” kép vagy szó megtalálása vagy megmutatkozása, mégis reflexióra készítette a festőt.

A szürrealista alkotófolyamatot a reflexió, az értelmezés, illetve a zárójelezés sajátos esetének tekintve tettük fel a belső párbeszéd formájában történő értelmezés és megértés kettősségét, amely egymást kiegészítve, egymás között oszcillálva terelgetik a festőt a kész műig. Az alkotófolyamat során a belső, akár tudattalan tartalmak, illetve elfeledett emlékek afficiáló erőként hatnak a művészre, önaffekciót eredményezve,

---

<sup>685</sup> José: *Magritte*. 76.

<sup>686</sup> Salber: *A művészet...* 96.

amely továbbblendíti az alkotói munkát azzal, hogy hatásait a művész a készülő művére irányítja vissza. Az alkotói munka folytonos kérdezz-felelek, állandó alakulás, változás a kép-szó-jelentés összefüggéseiben, amelynek a mű és a festő egyszerre kiváltója és elszenvedője. Felvetésünk szerint olyan egyedi párbeszédet folytatnak, amelyben az önmagát kifejezni akaró gondolat, összefüggés, a megjelenő képzettársításokon keresztül valami többletet, kifejeződő jelentést is magában foglal, amely kizárólag a festőtől eredhet. Erre a jelentésre irányul a művész értelmezési kísérlete, amely felfogható interpretációként, illetve, Wittgensteinre visszautalva, az aspektus-, és jelenésváltás cselekvéseként. A párbeszéd során így egyfelől a készülő mű önmagát, másfelől áttételesen, a festő tudattalan élményeit, elfeledett emlékeit tárja fel. Feltevésünk szerint tehát az alkotófolyamatban a festő számára is idegen, új jelentések, értelem-összefüggések mutatkozhatnak meg a készülő mű által kifejezve. Így a festő önmagával folytatott párbeszéde egyben egyfajta önanalízisnek is tekinthető, amelyben a tudattalában (tudatelőttésben) ragadt emlékeit újra-felismerheti. Szintén láthattuk és többször kiemeltük, hogy a szürrealista festő belső párbeszédének kialakulását feltételezve, a husserli epokhét, az aspektusváltást, valamint a jelentésadás rögzítetlelenségét *módszerként* értelmeztük és alkalmaztuk, végig szem előtt tartva a művészi és a mindennapi észlelés, illetve a fantázia működésének kettősségét, illetve összevetésének lehetőségét. A szürrealista módszer sajátossága a kettősségek, az egymásnak ellentmondó tapasztalatok együtt kezelésében rejlik, amely az értelmezésre irányuló párbeszéd épül.

Vizsgálatunkat összefoglalva úgy vélem, sikerült megfelelően alátámasztani az alapvető feltevéseinket, miszerint a szürrealisták a valóság háttérében megbúvó másik világot mutatnak meg, illetve, hogy alkotófolyamatuk egy olyan önmagukkal folytatott állandó párbeszédnek tekinthető, amely a készülő mű afficiáló hatásának köszönhetően alakulhat ki és maradhat működésben. Vizsgálatunk során tehát a párbeszédet olyan sajátos belső kérdés-feltevésnek tekintettük, amelyben a művész önmagára és művére is reflektál, valamint, amelynek megjelenő új tartalmi és szemléleti összefüggései újabb és újabb válaszokat igényelnek a festőtől. Elemzésünk végén megállapíthatónak tűnik, hogy a párbeszéd feltevése megfelelő közös alapnak tekinthető mind a látomások és a tárgyak közötti abszurd kapcsolatok, mind a szó és a kép összefüggéseit kereső módszerek számára. Ez a párbeszéd nyilvánvalóan végtelen, amely a kész műnek feltett utolsó kérdés miatt örökre nyitott marad.

Vizsgálódásaink konklúzióját, amely tulajdonképpen a szürrealista festőknek a látható világot annak láthatatlan részeivel való kiegészítésére tett erőfeszítésének, azaz a belső párbeszédre alapuló tevékenység megállapítása, végül egyetlen gondolattal foglaljuk össze:

„Egy szóval: szellemi tartalmak mindenféle közlése – nyelv, ahol is a szó általi közlés csupán egy különös eset [...]”<sup>687</sup>

---

<sup>687</sup> Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In *Gesammelte Schriften*. vol. II./1. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, 140. „Mit einem Wort: jede Mitteilung geistiger Inhalte ist Sprache, wobei die Mitteilung durch das Wort nur ein besonderer Fall, der der menschlichen und der ihr zugrunde liegenden oder auf ihr fundierten (Justiz, Poesie), ist.” Magyarul: Uő: A nyelvről általában és az ember nyelvéről. In Uő: *A szirének hallgatása*. Ford. Szabó Csaba. Budapest, Osiris, 2001. 7.

## Felhasznált irodalom

- Ades, Dawn: Freud and Surrealist Painting. In Jonathan Miller (ed.): *Freud: The Man, his World, his Influence*. Boston, Little Brown, 1972.
- Alpers, Svetlana: *Hű képet alkotni*. (ford. Várady Szabolcs) Budapest, Corvina, 2000.
- Arnheim, Rudolf: *The Genesis of the Painting: Picasso's Guernica*. Berkley, University of California Press, 1962.
- Arnheim, Rudolf: *Toward a Psychology of Art*. Berkeley, University of California Press, 1966.
- Askay, Richard — Farquhar, Jensen: Freud's Romanticistic Overtures: Goethe, Schiller, Schelling. In Uő: *Apprehending the Inaccessible: Freudian Psychoanalysis and Existential Phenomenology*. Evanston, Northwestern University Press, 2006. 62-88.
- Bacsó Béla: Perspektíva és észlelés. *Vulgo* 1991/1-2. 232-236.
- Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*. Budapest, Cserépfalvi, 1991.
- Bacsó Béla: *Kiállni a zavart. Filozófiai és művészetelméleti írások*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2004, 121-133.
- Bacsó Béla: Művészet és esemény. In Fehér M. István-Kulcsár Szabó Ernő (szerk.): *Hermeneutika, esztétika, irodalomelmélet*. Budapest, Osiris Kiadó, 2004, 13-22.
- Bacsó Béla: Művészet és Heidegger művészetfelfogásához. *Jelenkor*. 47/ 5. (2004)
- Bacsó Béla: Valóban elavult lenne az észlelés? In: Uő: *Kiállni a zavart*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2004, 105-120.
- Bailly, Lionel: *Lacan: A Beginner's Guide*. Oxford, Oneworld Publications, 2009.
- Bajomi Lázár Endre: A szürrealizmus története. In Uő (szerk.): *A szürrealizmus*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1979.
- Bätschmann, Oskar: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába*. Ford. Bacsó Béla, Rényi András. Budapest, Corvina, 1998
- Belsey, Catherine: A szubjektum megszólítása. Ford. Pete Klára. *Helikon*. 1995/1-2. 14-41. Belsey, Catherine: *Critical Practice*. London—New York, Routledge, 1991, 56—90.
- Belting, Hans: *A művészettörténet vége*. Budapest, Atlantisz, 2006.
- Benjamin, Walter: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In *Gesammelte Schriften*. vol. II./1. Frankfurt am Mein, Suhrkam, 1991, 140-157.

- Bernet, Rudolf – Kern, Iso – Marbach, Eduard: *Edmund Husserl. Darstellung seines Denkens*, Hamburg, Felix Meiner, 1989.
- Bernet, Rudolf: Unconscious consciousness in Husserl and Freud. In Donn Welton (ed): *The New Husserl. A critical reader*. Bloomington, Indiana University Press, 2003, 199-219.
- Bernet, Rudolf: A tudattalan tudat Husserlnál és Freudnál. Ford. Ullmann Tamás. *Imágó Budapest*. 2012/3. 3-24.
- Bernet, Rudolf: *Phenomenological and aesthetic epoché: painting the invisible things themselves*. In Dan Zahavi (ed): *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology*. Oxford, Oxford University Press, 2012, 564-582.
- Berressem, Hanjo: Dalí and Lacan: Painting the Imaginary Landscapes. In Willy Apollon – Richard Feldstein (ed.): *Lacan, Politics, Aesthetics*. New York, Suny Press, 1996, 263-297.
- Bényei Tamás: Metamorfózis és önreflexió. „Belehullani a mitológiába”: metamorfózis, képiség és önreflexió. *Apertúra*, 2013. ősz.  
<http://uj.apertura.hu/2013/osz/benyei-metamorfozis-es-onreflexio/>
- B. Gáspár Judit: Alászállás és/vagy szublimáció. *Thalassa*. 21/2. (2010), 81-98.
- Black, Max: A reprezentáció természete. In Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép*. Budapest, Typotext Kiadó, 2003, 119-149.
- Boehm, Gottfried: *Válogatott művészeti írások*. Ford. Csobó Péter et al.. Budapest, Kijárat Kiadó, 2005.
- Botti, Leardo: Rappresentare e immaginare. *Aisthesis*. 2011/2. 213-228.
- Bowie, Andrew: *Aesthetic and Subjectivity from Kant to Nietzsche*. Manchester University Press, 1990.
- Bowie, Malcolm: Psychoanalysis and art: the Winnicott legacy. In Lesley Caldwell (ed.): *Art, Creativity, Living*. London-New York, Karnac Books, 2000. 11-31.
- Bókay Antal: Nyelv és pszichoanalízis a „Finnegans Wake”-ben. *Filológiai Közöny*. 2002./3-4. 201-221.
- Bratu, Horia - Marculescu, Ileana: *Aesthetics and fenomenology*. In: *The Journal of Aesthetics and Art criticism*. 37/3. (1979)
- Brentano, Franz: *Psychologie vom Empirische Standpunkt*. Hamburg, Felix Meiner, 1973.
- Breton, André: Szürrealista kiáltvány. In Bajomi Lázár Endre (szerk.): *Szürrealizmus*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1979, 167-217.

- Bristow, Daniel: *Joyce and Lacan: Reading, Writing and Psychoanalysis*. New York, Routledge, 2017.
- Brodsky, Joyce: A Paradigm Case for Merleau-Ponty: the Ambiguity of Perception and the Paintings of Paul Cezanne. *Artibus et Historiae*. 2/4. (1981), 125-134.
- Brough, John Barnett: Art and Artworld. In Robert Sokolowski (ed.): *Edmund Husserl and the Phenomenological Tradition*. Washington, The Catholic University of America Press, 1988, 25-47.
- Bunge, Matthias: Képkategóriák a 20. század művészetében – Fogalmi behatárolás-kísérletek a határait veszített kép láttán. Ford. Adamik Lajos. *Balkon*. 2010/10. 4-15. [http://balkon.art/1998-2007/balkon03\\_10/01bunge.html](http://balkon.art/1998-2007/balkon03_10/01bunge.html)
- Chare, Nicholas: Manet's abject Surrealism In Rina Arya – Nicholas Chare (ed.): *Abject Visions*. Manchester, Manchester University Press, 2016, 51-70.
- Child, William: *Wittgenstein*. New York, Routledge, 2011.
- Chodorow, Joan: *Jung on Active Imagination*. Princeton University Press, New Jersey, 1997.
- Constantinidou, Despina-Alexandra: When Lacan Met Dalí: Lacan's „Paranoid” Reading of Saussure's Theory of Sign. *Gamma: Journal of Theory & Criticism*. 2012/20. 237-256.
- Copjec, Joan (ed.): *Jacques Lacan: Television*. Transl. Denis Hollier. New York-London, W. W. Norton & Company, 1990.
- Crowther, Paul: Merleau-Ponty: Perception to art. *British Journal of Aesthetics*. 1982/22 (2), 138-149.
- Dalí, Salvador: *Conquest of the Irrational*. Ford. David Gascoyne. New York, Julian Levy Publisher, 1935.
- Dalí Salvador: *Salvador Dalí titkos élete*. Ford. Balla Katalin. Budapest, Cartaphilus Kiadó, 2006.
- Darida Veronika: *Művészettapasztalatok: fenomenológiai megközelítések*. Budapest, L'Harmattan, 2009.
- Dániel Anna: *Schiller világa*. Budapest, Európa Kiadó, 1988.
- Deczki Sarolta: Az érzékiség dicsérete. *Helikon*, LV/3. (2009), 437-463.
- Deczki Sarolta: *Meredek sziklagerincen*. Budapest, L'Harmattan, 2014.
- Deleuze, Gilles: *Francis Bacon: Az érzet logikája*. Ford. Seregi Tamás. Budapest, Atlantisz Kiadó, 2014.

- Derrida, Jacques: *A hang és a fenomén*. Ford. Seregi Tamás. Budapest, Kijárat Kiadó, 2013.
- Didier-Weill, Alain: A pszichoanalízis helyzete 1989-ben. Interjú. Ford. Füzesséry Éva. *Thalassa*. 4/2. (1993), 72-85.
- Dilthey, Wilhelm: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. Ford. Erdélyi Ágnes. Budapest, Gondolat Kiadó, 1974.
- Eagleton, Terry: *The ideology of the aesthetic*. Oxford, Cambridge, Mass.: Blackwell, 1991.
- Eagleton, Terry: *A fenomenológiától a pszichoanalízisig*. Ford. Szili József. Budapest, Helikon, 2000.
- Terry Eagleton: Élvezz! – Žižek és Lacan. Ford. Farkas Zsolt. Magyar Lettre International. 2001/43. <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre31/eagle.htm>
- Eckermann, Johann Peter: *Beszélgetések Goethével*. Ford. Györffy Miklós. Budapest, Európa Kiadó, 1989.
- Ehrenzweig, Arnold: A esztétika új pszichoanalitikus megközelítésben. Ford. Csepeli György. In Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1983, 282-283.
- Elder, Bruce R.: Dalí, the Double Image and Paranoiac-Critical Methods. In Uő: *Dada, Surrealism and the Cinematic Effect*. Waterloo, Wilfrid Laurier University Press. 2013, 348-356.
- Erdélyi Ildikó: Tudomány és művészet kölcsönhatása a francia pszichoanalízisben. Metaforikus elméletek. *Thalassa*. 2008/ 4. 63-86.
- Erős Ferenc: Jacques Lacan, avagy a vágy tragédiája. *Thalassa*. 1993/2. Lacan szám. 29-44.
- Escoubas, Eliane: Merleau-Ponty: A művészet és a fenomén. Ford. Kerekes Amália. In Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2002, 79-85.
- Essers, Volkmar: *Henri Matisse: 1869-1954: a szín mestere*. Ford. Földényi F. László. Budapest, Vince Kiadó, 2004.
- Farkas András (szerk.): *A vizuális művészetek pszichológiája 2*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó Zrt., 1997.
- Farkas András – Gyebnár Viktória (szerk.): *A vizuális művészetek pszichológiája 1*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó Zrt., 1998.
- Farkas Zsolt: A lacani szubjektumról *Pompeji* 1994/1-2. 139-166.

- Fechener, Gustav Theodor: *Vorschule der Ästhetik*. Leipzig, Verlag von Breitkopf, 1987.
- Fehér M. István, Lengyel Zsuzsanna Mariann (szerk.): *Imagináció a filozófiában*. Budapest, L'Harmattan, 2016.
- Fiedler, Konrad: *Művészeti írások*. Ford. Kukla Krisztián. Budapest, Kijárat Kiadó, 2005.
- Fink, Bruce: *The Lacanian Subject: Between Language and Jussance*. Princeton University Press, 1995.
- Fink, Eugen: Megjelenítés és kép. Adalékok a nem-valóság fenomenológiájához. Ford. Rózsahegy Edit. In Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijárat Kiadó, 1997, 47-97.
- Finkelstein, Haim (ed): Salvador Dalí: *Collecting Writings*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Foucault, Michel: *This is Not a Pipe*. Transl. and ed. James Harkness. Berkeley, University California Press, 1983.
- Foldesi Györgyi: Szimbólum- és allegóriaelméletek. *Helikon*, LV/3. (2009), 325-249.
- Freud, Sigmund: *A lélekelemzés legújabb eredményei*. Debrecen. Pannonia Nyomda, 1943.
- Freud, Sigmund: *Mózes és az egyistenhit*. Ford. F. Ozorai Gizella. Budapest, Bibliotheca Kiadó, 1946.
- Freud, Sigmund: *A költő és a fantáziaműködés*. Ford. Szilácsi Lilla. In Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1983, 193-200.
- Freud, Sigmund: Feljegyzés a „varázsnóteszről”. Ford. V. Horváth Károly. In Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1983, 286-287.
- Freud, Sigmund: *Mózes. Michelangelo Mózese*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1987.
- Freud, Sigmund: Önéletrajz. Ford. Ignotus, Kovács Vilma In Erős Ferenc (szerk.): *Önéletrajzi írások. Sigmund Freud Művei VI*. Budapest, Cserépfalvi Kiadó, 1989, 11-83.
- Freud, Sigmund: *Az ősvalami és az én*. Ford. Hollós István, Dukas Géza. Budapest, Hatágú Síp Alapítvány, 1991.
- Freud, Sigmund: *Bevezetés a pszichoanalízisbe*. Ford. Hermann Imre. Budapest, Gondolat Kiadó, 1994.
- Freud, Sigmund: A tudattalan. Ford. Szalai István. In Erős Ferenc (szerk.): *Ösztönök és ösztönsorsok*. Budapest, Filum Kiadó, 1997, 77-114.



- Freud, Sigmund: *Az elfojtás*. Ford. Májay Péter. In Erős Ferenc (szerk.): *Ösztönök és ösztönsorsok*. Budapest, Filum Kiadó, 1997, 65-75.
- Freud, Sigmund: A kísérteties. Ford. Bókay Antal, Erős Ferenc. In Bókay Antal – Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum Kiadó, 1998, 65-82.
- Freud, Sigmund: *Álomfejtés*. Ford. Hollós István. Budapest, Helikon Kiadó, 2000.
- Freud, Sigmund: Dosztojevszkij és az apagyilkosság. Ford. Ülkei Zoltán. In Erős Ferenc (szerk.): *Művészeti írások. Sigmund Freud Művei IX*. Budapest, Filum Kiadó, 2001, 283-303.
- Füzesséry Éva: Lacan és az „Apa neve”. *Thalassa*. 1993/2. 45-61.
- Gadamer, Hans-Georg: Szöveg és interpretáció. Ford. Hévízi Ottó. In Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*. Budapest, Cserépfalvi Kiadó, 1991, 17-43.
- Gadamer, Hans-Georg: Semantik und Hermeneutik. In Uő: *Hermeneutik II*. Tübingen, J.C.B. Mohr, 1993, 174-183.
- Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása*. Ford. Bonyhai Gábor. In Uő: *A szép aktualitása*. Budapest, T-Twins Kiadó, 1994, 11-85.
- Gadamer, Hans-Georg: *A hang és a nyelv*. Ford. Tallár Ferenc. In Uő: *A szép aktualitása*. Budapest, T-Twins Kiadó, 1994, 169-188.
- Gadamer, Hans-Georg: *Az „eminens” szöveg és igazsága*. Ford. Tallár Ferenc. In Uő: *A szép aktualitása*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, T-Twins Kiadó, 1994, 229-234.
- Gadamer, Hans-Georg: *Szó és kép – „így igaz, így létező.”* Ford. Schein Gábor. In Uő: *A szép aktualitása*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, T-Twins Kiadó, 1994, 227-265.
- Gadamer, Hans-Georg: A kép és a szó művészete. Ford. Hegyessy Mária. In Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijárat Kiadó, 1997, 274-284.
- Gadamer, Hans-Georg: A hallásról. Ford. Simon Attila. *Vulgo*. 2000/3. 25-30.
- Gadamer, Hans-Georg: Hallani-látni-olvasni. Ford. Schein Gábor. *Nagyvilág*. 2001/1. 128-134.
- Gadamer, Hans-Georg: Szemlélet és szemléletesség. Ford. Kukla Krisztián. In Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2002, 123-137.
- Gadamer, Hans-Georg: A fenomenológia és dialektika között Önkritika-kísérlet. Ford. Toszóczi Tamás. *Vulgo*, 2003/3. 4-19.

- Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, Osiris, 2003.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Antik és modern*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Gondolat Kiadó, 1981.
- Goethe, Johann Wolfgang: *A természet egyszerű utánzása, modor, stílus*. In Uő: *Irodalmi és művészeti írások*. Ford. Tandori Dezső—Görög Livia. Budapest, Európa Kiadó, 1985.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Maximák és reflexiók*. Ford. Gedő Simon. Budapest, Dekameron, 2002.
- Gombrich, Ernst H.: *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1972.
- Gombrich, Ernst H.: *Illúzió és művészet*. Ford. Falvay Mihály. In Ernst H. Gombrich – R. L. Gregory: *Illúzió a természetben és a művészetben*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1982, 197-246.
- Gombrich, Ernst H.: *Icones symbolicae. A szimbolikus kifejezés filozófiai és ezek hatása a művészetre*. Ford. Novák György. In Pál József (szerk.): *Az ikonológia elmélete. Szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról*. Szeged, JATEPress, 1986, 31-115.
- Gombrich, Ernst H.: *Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation*. In Wendy Steiner (ed.): *Image and Code*. Michigan, University of Michigan, 1981, 11-42.
- Gombrich, Ernst Hans: *Freud esztétikája*. Ford. Bodor Péter. In Bókay Antal – Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum Kiadó, 1998, 142-152.
- Goodman, Nelson: *Languages of Art*. Cambridge, Hackett, 1968.
- Goodman, Nelson: *Két fejezet a Művészet nyelveiből*. Ford. Habermann M. Gusztáv. In Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép*. Budapest, Typotex Kiadó, 2012, 41-103.
- Görföl Balázs: *Hans-Georg Gadamer művészet-és költészetfelfogása*. Budapest, Balassi Kiadó, 2016.
- Gregus Zoltán: *Művészi appercepció és transzcendentális fenomenológia*. *Kellék*. 1995/2. 60-66.
- Grey, Alex: *What is visionary art?*  
<http://alexgrey.com/media/writing/essays/what-is-visionary-art/>
- Gyimesi Tímea: *Kristevai utazás művészetfilozófia, pszichoanalízis és irodalom között*.

- Thalassa*, 2007/ 2-3., 51-64.
- Gyögyjakab Izabella: *A szavak színeváltozása*. Kolozsvár, ProPhilosophia, 2000.
- Halász Anna: Az alkotás pszichoanalitikus felfogása. *Lélekelemzés*. VII./1. (2012), 9-26.
- Halász László: *A freudi művészetpszichológia. - Freud, az író*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2002.
- Hamvas Béla: Tanguy, vagy a logisztika misztikája. In *Patmosz. I.* Budapest, Medio Kiadó, 2008.
- Heidegger, Martin: Die Sprache. In *Uő Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, Günter Neske, 1963, 157-216.
- Heidegger, Martin: *A műalkotás eredete*. Ford. Bacsó Béla. Budapest, Európa Kiadó, 1988.
- Heidegger, Martin: "...költőien lakozik az ember...": *válogatott írások*. Ford. Bacsó Béla et al. Szerk. Pongrácz Tibor. Budapest, T-Twins, Szeged, 1994.
- Heidegger, Martin: *A dolog és A nyelv*. Ford. Joós Ernő. Sárvár, Sylvester, 2000.
- Heidegger, Martin: *Kant és a metafizika problémája*. Budapest, Osiris Kiadó, 2000.
- Heidegger, Martin: *Idő és lét*. Ford. Korcsog Balázs. *Nagyvilág*. 2002/3. 406-427.
- Heidegger, Martin: *Lét és idő*. Ford. Vajda Mihály et al.. Budapest, Osiris Kiadó, 2004.
- Heidegger, Martin: *Rejtekek*. Ford. Ábrahám Zoltán et al. Budapest, Osiris Kiadó, 2006.
- Hegyí Lóránd: *Élmény és fikció. Modernizmus - avantgárd - transzavantgárd*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1991.
- Henry, Michel: *Az élő test: válogatott tanulmányok*. Ford. Sajó Sándor. Pannonhalma, Bencés Kiadó, 2013.
- Hintikka, Jaakko: Wittgenstein 'The Universal Language' of Painting. In *Uő: Ludwig Wittgenstein: Half-Truths and One-and-a-Half-Truths*. Dordrecht, Springer, 1996, 345-353.
- Hintikka, Jaakko: A fogalom mint látvány. In Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép*. Budapest, Typotext Kiadó, 2003, 149-169.
- Hintikka, Jaakko: A fenomenológiai dimenzió. Ford. Deczki Sarolta. *Különbség*. 2004/1. 56-72.
- Hofmann, Werner: *A modern művészet alapjai*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Corvina Kiadó, 1974.

- Horváth Lajos: Fantazmatikus önaffekció és a jelen pillanat fenomenológiája.  
*Nagyerdei Almanach*. 4./6. (1) (2013) 93-118.  
[http://filozofia.unideb.hu/na/vol2012\\_2/122.06\\_HL\\_93-118p.pdf](http://filozofia.unideb.hu/na/vol2012_2/122.06_HL_93-118p.pdf)
- Horváth Lajos: Az archetípus fogalmának fenomenológiai olvasata. *Imágó Budapest*.  
 23/2. (2012), 83-96.
- Horváth Orsolya: *Az öneszmélés fenomenológiája*. Budapest, L'Harmattan, 2010.
- Hughes, Robert: Lacan and the Beyond of Language: From Art to Ethics. In Uő (ed.):  
*Ethics, Aesthetics and the Beyond of Language*. New York, Suny Press, 2010,  
 39-60.
- Husserl, Edmund: *Erfahrung ud Urteil*. Hrsg. Ludwig Landgrebe. Prag, Academie  
 Verlagsbuchhandlung, 1939.
- Husserl, Edmund: *Zur Analysen zur Passiven Synthesis*. Hrsg. Margot Fleischer. Den  
 Haag, Matrinus Nijhoff, 1966.
- Husserl, Edmund: *Analysis Concerning Active and Passive Synthesis*. Collected Works  
 9. Transl. Anthony J. Steinbock. London, Cluver Academic Publishers, 1972.
- Husserl, Edmund: *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität 1921-1928*. Hrsg. Iso  
 Kern. Den Haag, Martinus Nijhoff. 1973.
- Husserl, Edmund: *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität 1929-1935*. Hrsg. Iso  
 Kern. Den Haag, Martinus Nijhoff, 1973.
- Husserl, Edmund: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*. Hrsg. Eduard Marbach.  
 Haage, Martin Nijhoff Publishers, 1980.
- Husserl, Edmund: Fenomenológia. Ford. Baránszky Jób László. In Láng Rózsa (szerk.):  
*Edmund Husserl válogatott tanulmányai*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1984, 193-  
 226.
- Edmund Husserl: A tiszta fenomenológia és a fenomenológiai filozófia eszméi. Hernádi  
 Miklós (szerk.): *Fenomenológia a társadalomtudományban*. Budapest, Gondolat  
 Kiadó, 1984, 45-57.
- Husserl, Edmund: Párizsi előadások. Ford. Baránszky Jób László. In Láng Rózsa  
 (szerk.): *Edmund Husserl válogatott tanulmányai*. Budapest, Gondolat Kiadó,  
 1984, 227- 275.
- Husserl, Edmund: *Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen  
 Philosophie. II*. Hrsg. Marly Biemel. Dordrecht, Kluwer Academic Publisher,  
 1991.

- Husserl, Edmund: Tapasztalat és ítélet (részletek). Ford. Szalai Pál. In Hernádi Miklós (szerk.): *Fenomenológia a társadalomtudományban*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1984, 70-91.
- Husserl, Edmund: *Logische Untersuchungen I*. Tübingen, Max Niemeyer, 1993.
- Husserl, Edmund: *Az európai tudományok válsága II*. Ford. Berényi Gábor, Mezei Balázs. Budapest, Atlantisz Kiadó, 1998.
- Husserl, Edmund: *Karteziánus elmélkedések*. Ford. Mezei Balázs. Budapest, Atlantisz Kiadó, 2000.
- Husserl, Edmund: *Zur phänomenologischen Reduktion*. Hrsg. Sebastian Luft. Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 2002.
- Husserl, Edmund: *Előadások az időről*. Ford. Sajó Sándor, Ullmann Tamás. Budapest, Atlantisz Kiadó, 2002.
- Husserl, Edmund: Logikai vizsgálódások I. Kifejezés és jelentés. Ford. Simon Attila, Ullmann Tamás. *Cirka online*, 2017/1.  
<http://www.cirkart.hu/2017/01/05/logikai-vizsgalodasok-i-kifejezes-es-jelentes/>
- Hülsmann, Heinz: *Zur Theorie der Sprache bei Edmund Husserl*. München, A. Pustet, 1964.
- Jakobson, Roman: Two Aspect of Language and Two Types of Aphasia Disturbances. In Uő: *Fundamentals of Language*. Gravenhage, Mouton & Co.'s, 1956, 55-83.
- Jakobson, Roman: *Language in literature*. Cambridge, Harvard University Press, 1987.
- Jähnig, Dieter: „A műalkotás eredete” és a modern művészet. Ford. Kelemen Pál. In Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2002, 153-177.
- Johnson, Galen A.: Phenomenology and Painting: „Cézanne’s Doubt”. In Uő (ed.): *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. Evanston, Northwestern University Press, 1993, 3-14.
- Joydeep, Roy-Bhattacharya: Bacon után: a festészet és az igazság. Ford. M. Nagy Miklós. *Nagyvilág*. 2002/2. 273-284.
- Jung, C. G. Jung: *Az analitikus pszichológia és a költői műalkotás közti összefüggésről*. Ford. Szilágyi Lilla. In Halász László (szerk.): *Művészetfilozófia*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1983, 201-217.
- Jung, C. G.: *Emlékek, álmok, gondolatok*. Ford. Kovács Vera. Budapest, Európa Kiadó, 1987.

- Jung, C. G.: *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába*. Ford. Nagy Péter. Budapest, Európa Kiadó, 1990.
- Jung, C. G.: *Titokzatos jelek az égen: ufókról és földön kívüli jelenségekről*. Ford. S. Nyíró József. Budapest, Kossuth Kiadó, 1993.
- Jung, C. G.: Pszichológia és költészet. Ford. V. Szabó László. *ProPhilosophia Füzetek* 2003/33. 85-104.
- Jung, C. G.: *A szellem jelensége a művészetben és a tudományban*. Ford. Szalai István. Budapest, Scolar Kiadó, 2003.
- Kamien-Kazhdan, Adina: Illúzió és álomtáj. Ford. Mihály Árpád. In Borus Judit-Leposa Zsóka-Merav Fima (szerk): *Dada és szürrealizmus*. Budapest, MNG, 2014, 145 - 156.
- Kant, Immanuel: *Träume eines Geistersehers*. Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1975.
- Kant, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Dr. Papp Zoltán. Budapest, Akadémia Kiadó, 1979.
- Kant, Immanuel: Versuch über die Krankheiten des Kopfes. In Wilhelm Weischedel (Hrsg.): *Vorkritische Schriften bis 1768/2*. Frankfurt am Main, Suhrkamp — Taschenbuch, 1996.
- Kant, Immanuel: *A tiszta ész kritikája*. Ford. Kis János. Budapest, Atlantisz, 2004.
- Kant, Immanuel: *Antropológiai írások*. Ford. Mesterházi Miklós. Budapest, Osiris, 2005.
- Klee, Felix: *Paul Klee*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Corvina, 1975
- Klee, Paul: *Alkotói vallomás*. Ford. Tillmann József Attila.  
<http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/Klee/Alkot.html>
- Koestler, Arthur: *A teremtés*. Ford. Makovecz Benjámin. Budapest, Európa Kiadó, 1998.
- Kövárty Zoltán: *Kreativitás és személyiség. A mélylélektani alkotáselméletektől a pszchobiográfiai kutatásig*. Budapest, Oriold és Társai Kiadó, 2011.
- Kövárty Zoltán: A vágy talánya. Salvador Dalí és az irracionális meghódítása. *Thalassa*. 19/4. (2008) 23-42.
- Kövárty Zoltán: Nyelvhasználat, szublimáció és szelf-kohézió a kreatív tevékenységben és a terápiás folyamatban. *Lélekelemzés*. 2011/1. 111.

- Kőváry Zoltán: A pszichoanalízis, a kreativitás és a művészetpszichológiai kutatás. *Imágó Budapest*, 23/2. (2012), 3-14.  
[http://imago.mtapi.hu/a\\_folyoirat/e\\_szovegek/pdf/2\(23\)2012-1/00314\\_Bevezeto\\_Kovary.pdf](http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/2(23)2012-1/00314_Bevezeto_Kovary.pdf)
- Kris, Ernst: *Psychoanalytic Explorations in Art*. Shocken Books, New York, 1964.
- Kris, Ernst: *Pszichoanalitikai közelítések a művészethez*. Ford. Rózsahegyi Edit. In Bacsó Béla (szerk.): *Az esztétika vége-vagy se vége, se hossza?* Budapest, Ikon Kiadó, 1995, 115-168.
- Kris, Ernst: Az inspirációról. Ford. Bókay Antal, Erős Ferenc. In Bókay Antal-Erős Ferenc (szerk.): *Pszichológia és irodalomtudomány*. Budapest, Filum Kiadó, 1998, 133-142.
- Kristeva, Julia: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Transl. Leon S. Roudiez. New York, Columbia University Press, 1982.
- Kristeva, Julia: *Revolution in Poetic Language*. Transl. Margaret Walter. New York, Columbia University Press, 1984.
- Kristeva, Julia: The System and the Speaking Subject. In Toril Moi (ed.): *The Kristeva Reader*. Oxford, Basil Blackwell, 1986, 24-43.
- Kristeva, Julia: Joyce 'The Gracehoper'. Transl. Louise Burchill. In Bernard Benstock (ed.): *James Joyce. The Augmented Ninth*. Syracuse, Syracuse University Press, 1988, 167-180.
- Kristeva, Julia: A beszélő szubjektum. Ford. Bocsor Péter. *Pompeji*. 1994/1-2. 188-198.
- Kristeva, Julia: Egyik identitásból a Másik(ba). Ford. Farkas Anikó. *Helikon*. 1995/ 1-2. 62-80.
- Kristeva, Julia: A szövegstruktúrálás problémája. Ford. Kovács Tímea. *Helikon*. 1996/ 1-2. 14-23.
- Kristeva, Julia: Bevezetés a Megalázottsághoz. Ford. Kiss Ágnes. *Café Babel* 1996/20. 169–184.
- Kristeva, Julia: *The Sense and Non-Sense of Revolt: The Powers and Limits of Psychoanalysis*. Transl. Jeanine Herman. New York, Columbia University Press, 2000.
- Kristeva, Julia: *Adalék a gondolkodás tétjéhez*. Ford. Romhányi-Török Gábor. Budapest, Napkút Kiadó, 2008.
- Kristeva, Julia: A melankolikus képzelet. Ford. Dobossy Anna. *Thalassa*. 18/2-3. (2007), 29-50.

- Lacan, Jacques: Some Reflections on the Ego. *International Journal of Psycho-Analysis*. 34/1.(1953) 11-17.
- Lacan, Jacques: A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra. Ford. Erdélyi Ildikó, Füzesséry Éva. *Thalassa*. 1993/ 2. 5-11.
- Lacan, Jacques: *Écrits*. Transl. Bruce Fink. New York, W. W. Norton & Company, 2006.
- Lehman Miklós: Wittgenstein korai és kései képfelfogásáról. *Kellék*. 2000/15-16. 63-81.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: Monadológia. In Márkus György (szerk.): *Gottfried Wilhelm Leibniz válogatott filozófiai írásai*. Ford. Endreffy Zoltán, Nyíri Tamás. Budapest, Európa Kiadó, 1986.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm Leibniz: *Mi az idea?* In Márkus György (szerk.): *Gottfried Wilhelm Leibniz válogatott válogatott filozófiai írásai*. Ford. Endreffy Zoltán, Nyíri Tamás. Budapest, Európa Kiadó, 1986.
- Lengyel Zsuzsanna Mariann (szerk.): *Imagináció a filozófiában*. Budapest, L'Harmattan, 2016.
- Levine, Steven Z.: *Lacan Reframed. Interpreting Key Thinkers for the Arts*. London, I.B. Tauris, 2008.
- Lipps, Theodor: *Ästhetik: psychologie des schönen und der Kunst*. Leipzig, Verlag von Leopold Voss, 1923.
- Loboczky János: Az allegória W. Benjamin és Gadamer művészetfelfogásában. *Pro Philosophia füzetek* 2002/29. 43-49. .
- Loboczky János: Az esztétikai tapasztalat „olvasása” Gadamer hermeneutikájában. *Magyar Filozófiai Szemle*. 2012/ 56. (3) 115-124.
- Lohmar, Dieter: Husserl's type and Kant's schemata, In Donn Welton (ed.): *The new Husserl*. Indianapolis, IndianaUniversity Press, 2003, 93-124.
- Lohmar, Dieter Lohmar: Über fantasmatische Selbstaffektion in der typisierenden Apperzeption und im inneren Zeitbewusstsein. *Leitmotiv*. 200/3. 67-80.
- Lohmar, Dieter: *Phänomenologie der schwachen Phantasie*. Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 2008.
- Losoncz Alpár: *Merleau-Ponty filozófiája*. Máriabesenyő, Attraktor Kiadó, 2010.
- Luft, Sebastian: Die natürliche Einstellung. Systematische Rekonstruktion in thematischer und methodischer Hinsicht. In Uő: *Phänomenologie der Phänomenologie*. Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 2002, 35-78.



- Magritte, René: *Words and Images* (Les mots et les images) *La Révolution surréaliste*. 1927, 32-33.
- Marosán Bence Péter: Sartre és a szabadság határai. *Magyar Filozófiai Szemle*. 60/2. (2016), 144-160.
- Marosán Bence Péter: *Kontextus és fenomén*. Budapest, L'Harmattan, 2017.
- Mekis Péter: Wittgenstein és esztétika. *Kellék*. 2000/15-16. 51-62.
- Merleau-Ponty, Maurice: Cézanne's Doubt. Ford. Hubert Dreyfus. In Uő: *Sense and Non-Sense*. Northwest, Northwest University Press, 1964, 9-25.
- Merleau-Ponty, Maurice: *The Prose of the World*. Transl. John O'Neill. Evanston, Northwestern University Press, 1973, 47-115.
- Merleau-Ponty, Maurice: *A szem és szellem*. Ford. Vajdovich Györgyi, Moldvay Tamás. In Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2002, 53-77.
- Merleau-Ponty, Maurice: *A filozófia dicsérete*. Ford. Sajó Sándor. Budapest, Európa Kiadó, 2005.
- Merleau-Ponty, Maurice: A nyelv fenomenológiájáról. In Uő: *A filozófia dicsérete*. Ford. Sajó Sándor. Budapest, Európa Kiadó, 2005, 38-51.
- Merleau-Ponty, Maurice: *A látható és a láthatatlan* Ford. Szabó Zsigmond. Budapest, L'Harmattan, 2007.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Az észlelés fenomenológiája*. Ford. Sajó Sándor. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2012.
- Mérei Ferenc: *Szürrealizmus és mélylélektan*. In Uő.: „...vett a füvektől édes illatot.” Budapest, Múzsák Közművelődési Könyvkiadó, 1986, 9-33.
- Micheli, Mario: *Az avantgardizmus*. Ford. Szabó György. Budapest, Gondolat Kiadó, 1965.
- Miller, Jacques-Alain Miller (ed.): *The seminars of Jacques Lacan. Book I. Freud's Technical Papers*. Transl. John Forrester. New York-London, W. W. Norton & Company, 1991.
- Miller, Jacques-Alain (ed.): *The seminars of Jacques Lacan. Book II. The Ego in Freud's Theory and the Technique of Psychoanalysis*. 1954-1955. Transl. Sylvania Tomaselli. Cambridge, University Press, 1988.
- Miller, Jacques-Alain (ed.): *The Seminars of Jacques Lacan. Book III.: The Psychoses*. 1955-1956. Tans. Russell Grigg. New York, W. W. Norton & Company, 1993.

- Miller, Jacques-Alain (ed.): *The Seminar of Jacques Lacan: The Ethics of Psychoanalysis. Book VII.* Transl. Dennis Porter. New York-London, W. W. Norton & Company, 1992.
- Miller, Jacques-Alain (ed.): *The seminars of Jacques Lacan. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis.* Transl. Alan Sheridan. New York-London, W. W. Norton & Company, 1973.
- Miller, Jacques-Alain (ed.): *The Seminar of Jacques Lacan. The Other Side of Psychoanalysis. Book XVII.* Transl. Russell Grigg. New York-London, W. W. Norton & Company, 2007.
- Miller, Jacques-Alain (ed.): *The Seminar of Jacques Lacan. The Sinthome. Book XXIII.* Transl. Luke Thurston. Cambridge, Polity Press, 2016.
- Mitchell, S. A. – Black, M. J.: *A modern pszichoanalitikus gondolkodás története.* Ford. Dr. Balázs-Piri Tamás. Budapest, Animula Kiadó, 2000.
- Mitchell, W.J.T.: Nelson Goodman és a különbözőség grammatikája. Ford. László Zsuzsa. In Szőnyi György Endre – Szauter Dóra (szerk): *A képek politikája.* 77-123.
- Mitchell, W.J.T.: Metaképek. Ford. Oroszlán Anikó, Zámbóné Kocic Larisa. In Szőnyi György Endre – Szauter Dóra (szerk): *A képek politikája. Ikonológia és műértelmezés.* Szeged, JATE Press, 2012, 155-193.
- Mullhall, Stephen: *On being in the world. Wittgenstein and Heidegger on seeing aspects.* New York, Routledge, 1990.
- Neumer Katalin: *Határutak-Ludwig Wittgenstein késői filozófiájáról.* Budapest, MTA Filozófia Int, 1991.
- Neumer Katalin: *A lélek aspektusai. Wittgenstein a Filozófiai vizsgáldások után.* Budapest, Gondolat Kiadó, 2006.
- Nietzsche, Friedrich: *A tragédia születése* Ford. Kertész Imre. Budapest, Európa Kiadó, 1986.
- Nietzsche, Friedrich: A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról. Ford. Tatár Sándor. *Athenaeum I.*, 1992/3, 3-15.
- Nietzsche, Friedrich: *A vidám tudomány.* Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, Holnap Kiadó, 1997.
- Nietzsche, Friedrich: *Emberi – túlságosan is emberi.* Ford. Romhányi Török Gábor. Szeged, Szukits Kiadó, 2000.

- Nietzsche, Friedrich *A hatalom akarása*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, Cartaphilus, 2002.
- Nietzsche, Friedrich: *A bálványok alkonya*. Ford. Horváth Géza. Budapest, Helikon Kiadó, 2015.
- Nyíri Kristóf: *Ludwig Wittgenstein*. Budapest, Kossuth Kiadó, 1983.
- Nyíri Kristóf: Képek mint eszközök Wittgenstein filozófiájában. *Világosság* 2002/1, 5-21.
- Nyíró Mikós: Hagyománytörténet és a hagyományellenesség hagyománya. In Fehér M. István, Lengyel Zsuzsanna Mariann, Nyíró Miklós, Kiss Andrea-Laura (szerk.): *”Vitában egymással”*. Budapest, L’Harmattan Kiadó, 2015.
- Olay Csaba: Nyelv, értelmezés, gondolkodás Gadamer hermeneutikájában. In Fehér M. Miklós - Kulcsár Szabó Ernő (szerk.): *Hermeneutika, esztétika, irodalomelmélet*. Budapest, Osiris Kiadó, 2004, 208-227.
- Oliver, Kelly: Tracing the Signifier Behind the Scenes of Desire: Kristeva’s Challenge to Lacan’s Analysis. In Hughes J. Silverman (ed.): *Cultural Semiosis*. New York, Routledge, 1998, 83-105.
- Orbán Jolán: Freud különböző olvasatai: Lacan és Derrida. *Imágo Budapest*. 1997/1. 72-99.
- Osztoivits Szabolcs-Turcsányi Márta (szerk.): *Az avantgárd*. Ford. Tandori Dezső, Szabó György. Budapest, Európa Kiadó, 2000.
- Panofsky, Erwin: *A jelentés a vizuális művészetben*. Ford. Tellér Gyula. Budapest, Gondolat Kiadó, 1984.
- Paquet, Marcel: *Magritte*. Ford. Teravagimov Péter. Budapest, Taschen/Vinci Kiadó, 2002.
- Pavlovits Tamás: A végtelen észlelésének problémája az újabb értekezésekben és a Monadológiában. *Magyar Filozófiai Szemle, Monadológia*, 2015/1. 20-37.
- Payne, Michael: *Reading Theory: An Introduction to Lacan, Derrida, and Kristeva*. Oxford, Blackwell, 1993.
- Pálmai Krisztián: A kristevai szemiotikus jelenségek és az abjekció fogalmának meghatározása. *Szabadpart*. 2013/24.  
[http://www.kodolanyi.hu/szabadpart/24/24\\_komm\\_palmai.htm#\\_ftn14](http://www.kodolanyi.hu/szabadpart/24/24_komm_palmai.htm#_ftn14)
- Pierre, José: *Magritte*. Ford. Déva Mária, Havas Lujza. Budapest, Corvina Kiadó, 1993.

- Pintér Judit: Tapasztalat mint kifejeződés. In Ullmann Tamás-Váradi Péter (szerk.): *Sartre és Merleau-Ponty. A francia fenomenológia klasszikus korszaka.* Budapest, L'harmattan Kiadó, 2011, 219-227.
- Platón: Timaiosz. Ford. Kövendi Dénes. In *Platón összes művei.* 3. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984, 307-411.
- Platón: *Phaidrosz.* Ford. Kövendi Dénes, Simon Attila. Budapest, Atlantisz, 2005.
- Platón *Az állam.* Ford. Steiger Kornél. Budapest, Atlantisz, 2014.
- Podmaniczky Szilárd: *A Magritte-vázlatok.* Szeged, Podmaniczky Művészeti Alapítvány, 2008.
- Ponzio, Luciano: *L'Iconauta e l'artesto. Configurazioni della scrittura iconica.* Milano, Mimesis, 2010.
- Popovics Zoltán: *A prezentifikáció fenomenológiája.* Budapest, L'Harmattan, 2014.
- Praglin, Laura: The Nature of the "In-Between" in D.W. Winnicott's Concept of Transitional Space and in Martin Buber's das Zwischenmenschliche. *Universitas.* 2006/2. 1-9.
- Radnóti Sándor: A vad befogadás. Erwin Panofsky kritikai méltatása. In Uő.: *Tisztelt közönség, kulcsot te találsz...* Budapest, Gondolat Kiadó, 1990, 133-194.
- Radnóti Sándor: *A műalkotás eredete.* In Uő: *Tisztelt közönség, kulcsot te találsz...* Budapest, Gondolat Kiadó, 1990, 230-256.
- Radnóti Sándor: "Abschrift der Natur". *Magyar Filozófiai Szemle.* 59/3. (2015), 7-26.
- Román József: *René Magritte.* Budapest, Corvina Kiadó, 1981.
- Recalcati, Massimo: Le tre estetiche di Lacan. *The Symptom* (online journal). [http://www.lacan.com/symptom6\\_articles/recalcati-estetichedilacan.html](http://www.lacan.com/symptom6_articles/recalcati-estetichedilacan.html),
- Regnault, Francois: *Conferenze di estetica lacaniana e lezioni romane.* Macerata, Quodlibet Studio, 2009.
- Regnault, Francois: Art after Lacan. Transl. Barbara P. Fulks and Jorge Jauregui. *The Symptom* 14.(2013) <http://www.lacan.com/symptom14/art-after.html>
- Rella, Franco: *Confini: la visibilità del mondo e l'enigma dell'autorappresentazione.* Bologna, Pendragon, 1996.
- Richir, Marc: *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations.* Grenoble, Millon, 2000.
- Ronen, Ruth: *Aesthetics of Anxiety.* New York, Suny Press, 2009.
- Roudinesco Elisabeth: *Jacques Lacan.* Transl. Barbara Bray. New York, Columbia University Press, 1993.

- Ruti, Mari: Winnicott with Lacan. In Lewis A. Kirschner (ed.): *Between Winnicott and Lacan: A Clinical Engagement*. New York, Routledge, 2011, 133-151.
- Sajó Sándor: *A tapasztalat típusai: a reprezentáló és a nem-objektíváló ismeretek egymásra utaltsága*.  
[http://esztetika.elte.hu/repr/szovegek/sajo\\_tapasztalat\\_tipusai.pdf](http://esztetika.elte.hu/repr/szovegek/sajo_tapasztalat_tipusai.pdf)
- Salber, Linde: *A művészet én vagyok! Salvador Dalí*. Ford. Dankó Zoltán. Budapest, Háttér Kiadó, 2005.
- Sartre, Jean-Paul: Mi az irodalom? In Uő: *Mi az irodalom?* Ford. Nagy Géza, Vigh Árpád. Budapest, Gondolat Kiadó, 1969, 27-161.
- Sarter, Jean-Paul – Pingaud, Bernard: Jean-Paul Sartre válaszol. Ford. Miklós Pál. In Hankiss Elemér (szerk.): *Strukturalizmus I*. Budapest, Európa, 1971, 257-269.
- Sarter, Jean-Paul: Egy emóció-elmélet vázlatja. In Uő: *Módszer, történelem egyén*. Ford. Nagy Géza. Budapest, Gondolat Kiadó, 1976. 25-95.
- Sartre, Jean-Paul: Egy gondolat útja. Interjú Jean-Paul Sartre-ral In *Módszer, történelem egyén*. Ford. Nagy Géza. Budapest, Gondolat Kiadó, 1976, 387-437.
- Sartre, Jean-Paul: *A lét a semmi*. Ford. Seregi Tamás. Budapest, L'Harmattan, 2006.
- Saussure, Ferdinand: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Ford. B. Lőrinczy Éva. Budapest, Gondolat Kiadó, 1967.
- Schelling, F. W.: *A transzcendentális idealizmus rendszere* Ford. Endreffy Zoltán. Budapest, Gondolat Kiadó, 1983.
- Schelling, F. W.: *A művészet filozófiája*. Ford. Révai Gábor. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1991.
- Schiller, Friedrich: Levelek az ember esztétikai neveléséről. In Vajda György Mihály (szerk.): *Schiller válogatott esztétikai írásai*. Ford. Székely Andorné, Szemere Samu. Budapest, Magyar Helikon, 1960, 167-279.
- Schiller, Friedrich: A naiv és szentimentális költészetről. In Vajda György Mihály (szerk.): *Schiller válogatott esztétikai írásai*. Ford. Székely Andorné, Szemere Samu. Budapest, Magyar Helikon, 1960, 279-375.
- Schiller, Friedrich: *Művészet- és történetfilozófiai írások*. Ford. Papp Zoltán, Mesterházi Miklós. Budapest, Atlantisz, 2005.
- Schlegel, A. W. Schlegel – Schlegel, F.: Athäneum töredékek. In *Válogatott esztétikai írások*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Gondolat Kiadó, 1980.
- Schleiermacher, F.D.E.: *Hermeneutik und Kritik*. Hrsg. Manfred Frank. Frankfurt am Main, Taschenbuck, 1977.

- Schopenhauer, Arthur: *A világ mint akarat és képzet*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Európa Kiadó, 1991.
- Schopenhauer, Arthur: *Életbölcselet*. Ford. Dr. Szemplér Lőrinc. Budapest, Hatágú Síp Alapítvány, 1993.
- Schütz, Alfred – Luckmann, Thomas: Az életvilág struktúrái. Ford. Hernádi Mikós. In Hernádi Miklós (szerk.): *Fenomenológia a társadalomtudományban*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1984, 267-321.
- Schwendtner Tibor: A filozófia és a mély unalom. *Magyar Filozófiai Szemle*.2/6. (1999) 801-826. [http://epa.oszk.hu/00100/00186/00005/996\\_schwend.html](http://epa.oszk.hu/00100/00186/00005/996_schwend.html)
- Schwendtner Tibor: Miként lehetséges öncsalás? Sartre Freud kritikája. *Imágó Budapest*. 2012/2. 17-30.
- Shroeder, Severin: A Tale of Two Problems: Wittgensten's discussion of aspect perception. In J. Cottingham – P. Hacker, P. (eds.): *Mind, method and morality*. Oxford, Oxford University Press, 2010, 352-371.
- Shung-Liang, Chao: *Rethinking the Concept of the Grotesque*. New York, Legenda, 2010.
- Shuster, Martin: *Művészetlektan* Ford. Balázs István. Budapest, Panem Kiadó, 2005.
- Shusterman, Richard: The End of Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55/1. (1997), 29-41.
- Shusterman, Richard: *Pragmatista esztétika: a szépség megélése és a művészet újragondolása*. Ford. Kollár József. Budapest, Pesti Kalligram, 2003.
- Smith, Nicholas: *Towards a Phenomenology of Repression – A Husserlian Reply to the Freudian Challenge*. című könyvében. Stockholm, US-AB, 2010.
- Spies, Werner: A dadaizmustól a szürrealizmusig. Ford. Mihály Árpád. In Borus Judit-Leposa Zsóka-Merav Fima (szerk.): *Dada és szürrealizmus*. Budapest, MNG, 2014, 21-33.
- Steinbock, Anthony J.: Generativity and the Scope of Generative Phenomenology In Donn Welton (ed): *The New Husserl. A critical reader*. Bloomington, Indiana University Press, 2003, 289-325.
- Stockwell, Peter: The surrealist experiments with language. In J. Bray – A. Gibbons – B. McHale (ed.): *The Routledge Companion to Experimental Literature* Routledge. New York-London, Routledge, 2012, 48-62.
- Stockwell, Peter: *The Language of Surrealism*. New York, Palgrave, 2017.
- Sukale, Michael: *Denken, Sprechen und Wissen*. Tübingen, Artibus, 1988.

- Szegedi Nóra: Intencionalitás és interpretáció. In Schwendtner Tibor (szerk.): *Metszéspontok. A hermeneutika és a fenomenológia határvidékén*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2001, 62-74.
- Szegedi Nóra: Alkotás és adódás a kanti tapasztalatelméletben és Husserl genetikus fenomenológiájában. In Kenézy László-Rónai András (szerk.): *A dolgok (és a szavak)*. Budapest, L'Harmattan, 2008, 89-97.
- Szigeti Attila: A Valós fantáziapótlékai. *Erdélyi Múzeum*. 2015/4., 37- 49.
- Szőnyi György Endre: *Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*. Szeged, JATE Press, 2004.
- Tatham, Frederick: *The letters of William Blake*. New York, Charles Scribner's Sons, 1906.
- Tengelyi László: *Élettörténet és sorseseemény*. Budapest, Atlantisz Kiadó, 1998.
- Tengelyi László: Tapasztalat és önhasadás. *Világosság*. 2003/7–8. 137-150.
- Tengelyi László: Az élménytől a tapasztalatig. *Vulgo*. 5/1. (2004) 3-15.
- Tengelyi László: *Tapasztalat és kifejezés*. Budapest, Atlantisz Kiadó, 2007.
- Tengelyi László: Ösbenyomás és ösaszociáció. In Varga Péter András-Zuh Deodát (szerk.): *Kortársunk Husserl*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2013, 69-87.
- Thomasson, Amie L.: First-person knowledge in phenomenology. In Smith, David Woodruff – Thomasson, Amie L. (eds.): *Phenomenology and Philosophy of Mind*. Oxford: Oxford University Press, 2005, 116-139.
- Tilghman, Ben R.: Language and Painting, Border Wars and Pipe Dreams. In Richard Allen-Malcolm Turvey (eds.): *Wittgenstein, Theory and the Arts*. New York, Routledge, 2001, 155-172.
- Toronyai Gábor: *Tudományos életfilozófia*. Budapest, Osiris Kiadó, 2002.
- Ullmann Tamás - Boros Gábor (szerk.): *A szubjektum problémája: kortárs fenomenológiai tanulmányok*. Budapest, Tudástár Alapítvány, 2004.
- Ullmann Tamás: Kant és a hattyú. *Holmi*. 19/3. (2007) 341-353.
- Ullmann Tamás: A változás tapasztalata. *Aspecto*. 2008/1. 77-100.
- Ullmann Tamás: *A láthatatlan forma*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2010.
- Ullmann Tamás: *Az értelem dimenziói*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2012.
- Ullmann Tamás: Fantázia és intencionalitás. In Varga Péter András-Zuh Deodát (szerk.): *Kortársunk Husserl*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2013, 167-191.
- Ullmann Tamás: A tudattalan modelljei. *Magyar Filozófiai Szemle*, 60/1. (2016) 9-30.

- Ullmann Tamás: Hogyan működik a tudattalan? *Working Papers in Philosophy*, 2017/2, 7-8.  
[http://www.fi.btk.mta.hu/images/2017\\_02\\_ullmann\\_tamas\\_hogyan\\_mukodik\\_a\\_tudattalan.pdf](http://www.fi.btk.mta.hu/images/2017_02_ullmann_tamas_hogyan_mukodik_a_tudattalan.pdf)
- Unoka Zsolt: Fallosz-jelentés. *Café Babel* 1998/3. 59-75.
- Van den Berk, Tjeu: *Jung on Art: The Autonomy of the Creative Drive*. Psychology Press, 2012.
- Varga Péter András- Zuh Deodáth (szerk.): *Az új Husserl: szemelvények az életmű ismeretlen fejezeteiből*. Budapest, L'Harmattan, Magyar Daseinanalitikai Egyesület, 2011.
- Vermes Katalin: *A test éthosza*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2006.
- Vigotszkij, Lev: *Művészetpszichológia* Ford. Csibra István. Budapest, Kossuth Kiadó, 1994.
- Waldenfels, Bernhard: *A normalizálás határai. Tanulmányok az idegen fenomenológiájáról*. Ford. Csatár Péter és Kukla Krisztián. Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 2005.
- Walton, Kendall L.: *Szimbólumok-e a reprezentációk?* Ford. Habermann M. Gusztáv. In Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép*. Budapest, Typotex Kiadó, 2003, 185-204.
- Wargo Eric: Infinite Recess: perspective and play in Magritte's *La Condition Humaine*. *Art History*. 25/1. (2002) 47-67.
- Wartofsky, Marx W.: *Kép, reprezentáció és megértés*. Ford. Habermann M. Gusztáv. In Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép*. Budapest, Typotex, 2003, 227-239.
- Welsch, Wolfgang: *Eszztétikai gondolkodás*. Ford. Weiss János. Budapest, L'Harmattan, 2011.
- Whyte, L. L.: *The Unconscious before Freud*. Doubleday, Anchor Books, 1962.
- Williams, Forest: Cezanne and french phenomenology. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 12/ 4. (1954) 481-492.
- Winnicott, D. W.: Primitive Emotional Development. *The International Journal of Psychoanalysis*. 26/3-4. (1945), 137-143.
- Winnicott, D. W.: *Játszás és valóság*. Budapest, Animula Kiadó, 1999.
- Wittgenstein, Ludwig: *The Blue and The Brown Books. 'Preliminary studies for the "Philosophical investigation"*. Oxford, Blackwell, 1980.



- Wittgenstein, Ludwig: *Észrevételek*. Ford. Kertész Imre. Budapest, Atlantisz Kiadó, 1995.
- Wittgenstein, Ludwig: *Filozófiai vizsgálódások* Ford. Neumer Katalin. Budapest, Atlantisz Kiadó, 1998.
- Wittgenstein, Ludwig: *Logikai-filozófiai értekezés*. Ford. Márkus György. Budapest, Akadémia Kiadó, 1998.
- Wittgenstein, Ludwig: *Előadások az esztétikáról*. Ford. Mekis Péter. Debrecen, Latin Betűk Kiadó, 1998.
- Worringer, Wilhelm: *Absztrakció és beleérzés*. Ford. Kocziszkó Éva. Budapest, Gondolat Kiadó, 1989.
- Žižek, Slavoj: A szimptomától a sinthome-ig. A szimptóma dialektikája. Ford. Szabari Antónia. *Helikon* 1995/ 1-2. 94-114.
- Žižek, Slavoj: From desire to drive: Why Lacan is not Lacanian? *Atlántica de Las Artes*. 1996/14. 31-45.
- Žižek, Slavoj: Lovagi szerelem és síró játék. Ford. Bánki Dezső. *Magyar lettre internationale*. 1997/25. 51-55.
- Žižek Slavoj (ed): Jacques Lacan: *Critical Evaluations in Cultural Theory*. London-New York, Routledge, 2002.
- Žižek, Slavoj: *Empty Gestures and Performatives*, 2009.
- <http://www.lacan.com/essays/?p=88>

## Publikációs lista:

MTMT azonosító: 10035623

- Horváth Henrietta, Horváth Lajos: Az imagináció határmezsgyéin.  
*Imágó Budapest.* 23:(1), pp. 63-76. (2012)
- Horváth Henrietta: A szabadság megjelenése az alkotófolyamatban. Dalí forma nélküli szabadsága: illúzió és valóság határán.  
*Nagyerdei Almanach: Bölcséleti évkönyv.* 3:(5), pp. 25-52. (2012)
- Horváth Henrietta: A szándék szerepe az alkotói és a befogadói tevékenységben.  
*Különbség.* 13:(1), pp. 189-204. (2013)
- Horváth Henrietta: Láthatatlan a vásznon: A festői művészi világ kifejezései.  
*Kellék.* 51. pp. 87-105. (2014)
- Horváth Henrietta: Festménybe zárt hazugságok mint a művészi valóság pillanatképei. In Laczkó Sándor (szerk.): *Lábjegyzetek Platónhoz. A hazugság.* Szeged, Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány, 2014, 194-203.
- Horváth Henrietta: A prereflektív észlelés megnyilvánulásai a festői alkotófolyamatban.  
*Korunk* (Kolozsvár). 3:(11), pp. 84-90. (2014)
- Horváth Henrietta: Szimbólum és reprezentáció René Magritte művészetében.  
*Korunk* (Kolozsvár). 26:(9), pp. 98-104. (2015)
- Horváth Henrietta: A többlet megragadása a szürrealista festészetben.  
*Alföld: Irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat.* 68:(8), pp. 50-57. (2017)
- Horváth Henrietta: A szürrealista festészet mint nyelvjáték.  
*Korunk* (Kolozsvár). 29:(3), pp. 86-96. (2018)

## Egyéb témában megjelenő publikáció:

- Horváth Lajos, Gáspár László Ervin, Horváth Henrietta: Idegenség és idegen nyelv az *Érkezés* című filmben  
*Lege Artis Medicinae.* 27:(06-07), pp. 273-282. (2017)