



Bókay Antal

Hisztéria-kritika és paranoia-kritika – a szürrealizmus kalandjai a pszichoanalízissel és a lélek titkaival

Dalí és Freud (és Breton) – a művészi tárgyteremtés pszichoanalitikus olvasata

1938. július 19-én Stefan Zweig vendégeket vitt Freud londoni otthonába. Közülük a legfontosabb Freud régi, lelkes híve, Salvador Dalí volt. Dalí gazdag pártfogója, a szürrealizmus elkötelezett híve, Edward James és egy már az ő birtokában lévő Dalí-kép, a „Narcisszus metamorfózisa” tette ki Zweig mellett a vendégsereg többi részét. Dalí a *Minotaure* folyóiratban megjelent, Millet-festményről szóló paranoia-kritikai írását is elvitte Freudhoz, aki ekkor már nagyon beteg, alig hallja a beszédet („süketség” – írja naplójában arra a napra)¹, de valami lényeges dolog azért benne is megformálódik e látogatás nyomán. Erről szól a látogatás után Zweignek küldött levele. A látogatás egyfajta, lacani értelemben vett „mester-jelölő” volt, egy érdekes, összefüggő, de többirányú értelemmel bíró esemény. Komponensei: a bemutatott kép és vers kapcsolódó üzenete, Dalí festészet-konceptiója (a paranoia-kritika a Millet-képhez kötve), aztán a látogatás utáni Freud-levél iránya (mely az 1908-as „A költő és a fantáziaműködés” című esszé alap gondolatának továbbfűzése), és persze mind e mögött a freudi-lacani paranoia-konceptió, a paranoia mint a bensőség-artikuláció megformálásának sajátos módja.

Freud a következőket írta Zweignek a látogatás után:

„1938. 7. 20.

Kedves Doktor Úr,

valóban köszönettel tartozom Önnek a látogatókért, akiket tegnap elhozott hozzám. Eddig ugyanis hajlamos voltam abszolút (mondjuk 95%-osnak, mint az alkoholt) örülteknek tartani a szürrealistákat, akik szemlátomást engem választottak védőszentjüknek. A nyílt tekintetű, fanatikus szemű, tagadhatatlanul

¹ A látogatást sokan leírták, természetesen maga Dalí (2004, 36.) is. Az esemény legpontosabb leírása Ades, 2018, 13-14. A londoni Freud Museum 2018-ban kiállítást rendezett (*Freud, Dalí & the Metamorphosis of Narcissus*), és egy azonos című, könyv értékű katalógust is kiadott a látogatás 80. évfordulójára. A kiállításra kikölcsonőzte a Dalí-képet a londoni Tate Gallery-ből, bemutatta Dalí kéziratait és Freudról készült rajzait, és a kiállítás zárásaként konferenciát is rendezett „Narcisszus metamorfózisa” címmel.

nagy mesterségbeli tudással rendelkező ifjú spanyol azonban megváltoztatta ítéletemet. Valóban nagyon érdekes lenne analitikusan megvizsgálni egy efféle kép keletkezését. Kritikailag azonban még mindig elmondható, hogy a művészet fogalma ellenáll e bővítésnek, ha a tudatalatti anyag és a tudatelőttés feldolgozás kvantitatív tartalmai nem maradnak meg bizonyos határok között. De mindenképpen komoly pszichológiai probléma.²

Freud utolsó mondatának látszólag alkalmi megjegyzése átfogó művészetelméleti kérdést idéz. A Dalí-kép és -festészet kritikájaként azt veti fel, hogy vajon milyen mértékben kaphat a tudattalan folyamat megjelenést a kép tudatelőttés világában ahhoz, hogy a produktum még műalkotás maradjon. A problémát Freud 1908-ban, harminc évvel korábban részletesebben vázolta „A költő és a fantáziaműködés” című esszéjében, és a szürrealisták éppen erre próbáltak elméleti és művészi-gyakorlati választ adni. Életükben és műveikben kidolgozták, megélték és jelentősen továbbvitték azt a modellt, amit Freud 1908-ban jelzett. Az akkori Freud-írás első mondata szerint ugyanis „Mi laikusok mindig nagyon szeretnénk volna tudni, honnan veszi anyagát a költő, ez a különös személyiség, és hogyan éri el, hogy ezzel úgy elragadjon, és olyan érzelmeket ébresszem bennünk, amelyekre talán nem is tartottuk magunkat képesnek” (Freud, 1908, 59). Freud intenciója és a tanulmányban kifejtett koncepciója egy általános kérdésre, a szubjektivizáció (itt a műalkotás mint szubjektív tárgy, létező) természetére, az emberi vágy tárgyiasulási formájára, tárgyiasulási módjaira irányul. Breton, Bataille, Dalí és más szürrealisták megvalósítani próbálták ezeket a pszichoanalitikusan érzékelt, felismert szubjektivizációs folyamatokat. Filozófiai megfogalmazásban, de a freudi megközelítésre is érvényesíthetően a szubjektivizáció ilyen fogalma Michel Foucault programadó tézisében jelenik meg újra. Foucault arra törekedett, hogy feltárja „azoknak a különböző módozatoknak a történetét, amelyek az embereket a kultúránkban szubjektummá alakítják” (Foucault, 2002, 396). A szubjektivizáció a világ, az én és az élet-narratíva valamiféle tárgyiasulása; a tárgyak, a külvilág introjektív bevonása az énbe, illetve az én projekciója a valóságba (a szürrealisták e folyamatok eltérő típusait dolgozták ki). Foucault három módját jelzi a tárgyiasulásnak: Az első a világ anyagának mondható konstrukcióinak, formáinak a terepe (ilyen a nyelv, vagy éppen egy adott termelési mód, technikai eszközrendszer). A második az ún. „megosztó társadalmi gyakorlatok” közege, ahol „a szubjektum vagy önmagán belül van megosztva, vagy másoktól van elválasztva, és ez a folyamat eltárgyiasítja”. A harmadik az, „amikor az emberek önmagukat alakítják szubjektummá”. Foucault feltételez egy átfogó erőt, tendenciát, a hatalmat (a hatalom akarását), amely mindhárom tárgyiasulási mód mögött fellelhető hajtóerőként működik. Freud a tárgyiasulások mögött másféle erőt, a *vágyat* (a tudattalant) találja, de amúgy ő maga is a foucault-i második, illetve harmadik szubjektivizációs módot, a tudattalan és tudatelőttés megosztási és önismereti formáit kutatja. „A költő és a fantáziaműködés” arról szól, hogy (elsősorban a művészetekre hivatkozva) az ember milyen módon hozza létre a szubjektivizált, de a bensőségéhez, fantáziáihoz képest heterogén tárgyiasulást, azaz önmagát mint tárgyat (az ént), az önmagát artikuláló,

² Stefan Zweig és Sigmund Freud levelezése. Ford. Kajtár Mária. Budapest: Balassi, 1993, 156. A kötetben megjelent fordítást módosítottam: az utolsóelőtti, elméleti szempontból legfontosabb mondat épp a kulcsszavakban téves fordításban jelent meg.

megformáló másféle tárgyait, itt elsősorban a műalkotásokat. Freud is három területet jelöl meg, ezek nem a szubjektívizáció terepei, hanem a szubjektívizálási folyamat lépéseit jelzik, azt, hogy a vágy honnan származik, hogyan artikulálódik, és hová, milyen hatáshoz vezet.

Általános elvként állítható, hogy „az irodalom szerkezete bizonyos értelemben megegyezik a lélek³ szerkezetével” (Brooks, 1998, 44), mindkettő antropomorf, szubjektívizált, azaz szubjektíven működő tárgy. Paul de Man jelzi, hogy ez a kapcsolat pontosan a két terep, az irodalom és a pszichoanalitikus olvasás (terápia) személyesség-feltáró/felbontó kapcsolatára is felhívja a figyelmet: „az irodalom a maga módján olyan dekonstrukciót hajt végre, amely párhuzamban áll a személyiség Freud által véghezvitt pszichológiai dekonstrukciójával. Innen nézve könnyen érthetővé válik az irodalomkritika és a pszichoanalitikus kritika közti kölcsönhatás intenzitása” (de Man, 1999, 236). Ez utóbbi gondolat segít Dalí paranoia-kritikai elvei elméleti elhelyezéséhez. E szubjektívizáltság működését Freud (és talán a pszichoanalízis általában) a fantázia átfogó értelemben vett jelenségében fedezi fel. A fantázia Laplanche és Pontalis (1994, 182) definíciója szerint „elhárító folyamatok által többé-kevésbé eltorzított képzeletbeli jelenet, amelyben a szubjektum jelen van”, és amely „többé-kevésbé torzított formában valamely tudattalan vágyat jelent”. A fantázia, és ez például Dalí esetében kifejezetten fontos lesz, sokféle formájú, akár hallucináció (azaz tökéletes valóság-teremtődés) is lehet, „tudattalan séma, mely akár a személyest is meghaladja” (Laplanche – Pontalis, 1994, 183), de ilyen fantáziált, hallucinatorikus természete, működése van az álmoknak, vagy akár a nappali ábrándozásoknak is. Freud a fantázia realizálása, külső tárgyiasulása⁴ kapcsán beszél aztán a gyerek-játékról, hiszen „a gyermek fantázia-világot teremt, amit nagyon komolyan vesz, azaz igen nagy affektusmennyiséggel ruház fel, miközben élesen elkülöníti a valóságtól”⁵, de „minden egyes ábránd vágyteljesülés, a ki nem elégitő valóság korrekciója” (Freud, 1908, 60-61).

Freud költészet-esszéje végén tér ki arra a bizonyos második (folyamatos jelen) időre (az első idő, a múlt, a forrás a költő korábbi élete volt), arra, hogy „a költő milyen eszközökkel éri el művével keltett indulati hatást”, tehát arra, hogy hogyan működik a szubjektívizáltság egy bizonyos tárgyban, műalkotásban. Mi történik, mi kell hogy történjen az egyébként nem vonzó személyes fantáziával ahhoz, hogy műalkotásként felkeltse a recepció áttételes kapcsolatát? Hogyan néz ki a szubjektívizált tárgy, szöveg, kép? Freud kétféle eljárást jelez. Az egyik esetében „a költő az álmodozások egoista jellegét változtatásokkal és leplezésekkel enyhíti”, azaz retorikai technikával egy alternatív, de az eredeti fantázia-tartalomra mégis figuratívan visszakapcsolódó tárgyi, képi, történeti világot épít fel. A másik esetében „megveszteget minket tisztán formális, azaz esztétikai öröm-juttatással, amit fantáziájának megfogalmazásával nyújt” (Freud, 1908, 64). Az első elem, a produkció

³ Itt én inkább „az Én szerkezetével” kifejezést használnám.

⁴ Freud ugyanakkor nagyon következetesen elválasztja egymástól a valóságot és a fantáziát, újra és újra visszatér a „valóságpróba” kérdéséhez.

⁵ Erre az „élesen elkülöníti a valóságtól” félmondatra még később, a monisztikus versus dualisztikus koncepció kapcsán még visszatérek, ez egyike azon elemeknek, ahol a szürrealisták mást gondolnak, mint Freud.

performatív lépése, aktivitása a „pótlék-képzés”⁶, a második elem a megformálás, párhuzamok, ritmusok, vagyis az, hogy sajátos strukturalizáltságok jelennek meg a műben (Freud itt a későbbi jakobsoni „poétikai funkció” pszichoanalitikus változatát jelzi). E második elem kapcsán Freud további részletet fejt ki: a megformálódó szubjektivitást *előörömnék, csábítási juttatásnak* nevezi. Az előöröm rejti „a forma erotikáját” (Brooks, 1998, 47), az örömhöz (a vágyhoz) való strukturált eljutás (vagy éppen elzárás) útját, melyben az élményt, az élvezetet nem az öröm maga (hiszen a vágy sosem elégíthető ki), hanem a felé tartás, felé indulás lehetősége adja. A vágy az *ellenállás* transzformációjában artikulálódik. Ugyanezek az aktivitások jellemzik az introjekción és projekción keresztül megtörténő szubjektivizációt például a saját én(tárgy) kiképzésekor, a saját élet strukturált narratívájának (egy életprogramnak vagy éppen egy implicit vagy explicit önéletrajznak) megformálásakor is. A két folyamat, aktivitás persze összefügg, és ismerjük azokat a modelleket, tipikus módokat, amelyeken keresztül a szubjektivizáció szokásosan megtörténik. Amit a szürrealisták majd megtesznek, az nem más, mint hogy a művészi és élettevékenység alapjaként, természeteként kidolgozzák az előöröm aktivitás sokféle lehetőségét, végrehajtási módját. Arra keresik a választ, hogy hogyan lehet pszichoanalitikusan művészetet és életet teremteni. A szürrealisták, a pszichoanalízist olykor nagyon tudatosan használva, máskor kevésbé bevallottan párhuzamosan a bensőség-artikuláció (azaz bensőség teremtés és bensőség megismerés) poétikai laboratóriumát működtetik.

André Breton a pszichés automatizmusok, a szabad asszociáció, az álom és a hisztéria mentén gondolja el a pótlékképzés és az előöröm-formálás aktivitását. Eltérő közelítés Salvador Dalíé, aki először Breton nyomán halad, majd 1929-től vezeti be a paranoia előöröm-képző szerepét. A pszichoanalitikus modell a szürrealistáknál úgy működik, hogy elméleteikben és életgyakorlatukban voltaképpen Freud rövid tanulmányának „fantáziaműködés” (*Phantasieren*) fogalmát dolgozzák ki. Vannak másféle előöröm strukturálási, fantázia-működési módok is, más szürrealisták (Bataille, Éluard, Soupault és különösen Artaud) más-más analitikusan-patológiásan értelmezhető artikulációs folyamatokat tartanak fontosnak. Talán az egyik legfontosabb ilyen (Dalínál a paranoia mellett vagy azzal keveredve) a fétisizmus, „az az érdekes fenyegetés, hogy a »megfelelő« vég felé haladva útközben valami feltartóztat bennünket, és közben összetévesztjük az eltolt helyettesítőt vagy szimulakrumot magával a dologgal” (Brooks, 1998, 47). A fétisizmus⁷ és a paranoia már több és más, mint az álom, amely még az elfojtottra támaszkodik: ezek az „előörömök”, „csábítási juttatások” már traumatikus háttérből, azaz egy eltérő, de ugyanúgy megalapozó lelki szemiotikából származnak.⁸ A folyamat kulcs-eseménye, általános értelemben vett performatív mozzanata a bensőség-artikuláció aktivitása, az „előöröm”. E komplex, a vágy egész többszintű, többlépcsű működését magába

⁶ A „pótlék” fogalmát Freud az álom kapcsán hozza fel, lényege az, hogy a pótlék (*Ersatz*) nem metaforikus vagy referenciális utalás, titkos útmutatás valami rejtettre, hanem az eredeti helyébe kerülő valami, az elfojtott affektust/képzetet kifejezetten torzító képi-nyelvi artikuláció.

⁷ Brooks írja, hogy „a fétisizmus nagyon fontos jellemzője az irodalomnak, talán leginkább narratív irodalom »realista« fázisának, ahol tárgyak, részletek, metonímiák színekdochék határozzák meg a személyek, helyek és cselekmények fokozatos létrehozását” (Brooks, 1998, 47).

⁸ A traumatikus hátteret már jelzi Freud fogalomhasználata. Az előöröm (*Vorlust*) mellett ugyanis alternatív kifejezésként hozza be a „csábítási juttatást” (*Verlockungsprämie*), és ez már arra a csábításelméletre, trauma-konceptióra utal, amit Freud a kezdet kezdetén minden neurózis háttereként fedezett fel.

foglaló jelenség neve (az „előöröm” terminus) némiképp félrevezető. Pontosabb lenne „vágy-protézist”, „vágy-helyettesítő tevékenységet” mondani, mert háttérben mindig tudattalan fantázia-folyamatok artikulációs kényszere áll, és az előöröm nem eredeti vágyteljesülés, azaz sosem az „öröm” maga, hanem az öröm, a vágyteljesülés „pótléka”, metaforikus és metonimikus elrejtő, torzító prezentációja, performatívája, amely – miközben ad valamit – örök hiánnyal (kínnal) is jár, szerzőnél és befogadónál egyaránt.

Mindebből abszolút tanulságos az, hogy a szürrealisták pszichoanalitikus szemszögből is értelmes módon a bensőség-tárgyasulás lehetséges módjait dolgozzák ki. Azok az összefüggés-rendszerek, tipikus karakter-stratégiák, amelyek az én primér nárcisztikus forrásaiból építenek fel egy személyt, a szürrealizmusban episztemológiai rendszerekként, jellemző bensőség-diszkurzusként képekben, irodalmi szövegekben kapnak formát, és visszamenőlegesen patológiai változatok segítségével nevezhetők meg. Ezekről a patológiai megnevezésekről írja Slavoj Žižek, hogy „a freudi klinikai elnevezések (hisztéria, kényszeres neurózis, perverzió stb.) nem »objektív«, a páciens megbélyegző osztályozások; sokkal inkább szubjektív attitűdökre, »egzisztenciális projektekre« vonatkoznak, melyek a szubjektum konkrét interszubjektív helyzetéből fakadnak, s amelyekért a szubjektum, szabadsága birtokában, végeredményben felelős” (Žižek, 2002, 422). A szürrealizmus jelentősebb alkotóinak olvasása mentén talán megkockáztatható néhány ilyen bensőség-episztemológia felfedezése. Eszerint (mint majd próbálom bemutatni) Breton a *hisztéria*, Dalí a *paranoia* és (akire nem tudok most kitérni) Artaud a *skizofrénia* mentén tudja elérni, dekonstruktív módon megfogalmazni a lelki mélység regresszív enigmáit. Dalí „A képzelet függetlenségének kiáltványá”-ban írja, hogy „minden ember egyenlő a saját örületében és az örület (a tudattalan zsigeri kozmoszában) teremti meg az emberi szellem közös alapjait” (Dalí, 1939).

André Breton és a pszichoanalízis – a hisztéria-kritika modellje

A szürrealizmus vezéralakja, prófétája, André Breton már igen korán, a szürrealizmus megfogalmazása előtt találkozik a pszichoanalízissel. A frissen végzett fiatal orvost a háború kitörése után, 1916-ban a Saint-Dizier-i pszichiátriai osztályra küldik, melynek pszichiáter vezetője Dr. Raoul Leroy, Charcot korábbi munkatársa volt. Breton egy Freud eszméit összefoglaló könyvet kap tőle, és elsajátít egy a korabeli francia kontextusba épült (Pierre Janet, Clérambault, Charcot) pszichoanalitikus pszichiátriai elgondolást és (a szabad asszociációra alapuló) gyakorlatot (Roudinesco, 1997, 21-22). A szürrealizmus kiáltványa 1924-ben visszaemlékezik erre az időre: „sokat foglalkoztam akkoriban Freuddal⁹, akinek vizsgálati módszerével alkalmam volt megbarátkozni, mert a háború alatt magam is alkalmaztam őket a betegeimnél, elhatároztam, hogy magamból csikarom azt, amit tőlük szoktunk kicsikarni, vagyis a lehető legsebesebben áradó monológot, amelyet az

⁹ Breton 1921 októberében (aztán majd 1932-ben is) meglátogatja Freudot Bécsben. A találkozó azonban rosszul sikerül, Freud nem érti a szürrealistákat, Breton pedig konzervatív kispolgárnak látja a kopottas rendelőben őt fogadó pszichoanalitikust.

illető egyetlen bíráló ítélettel sem illet” (Breton, 1924, 182). Ez a szabad asszociáció, az automatikus írás elve lesz a bretoni, korai szürrealizmus poétikai alaplételem, de ez lesz a szürrealista élet- és szubjektivitás-centrum is. Breton jelzi, hogy „nemrég fény derült a szellemi világnak egy részére, szerintem messzemenően a legjelentősebbre, arról a területről van szó, amellyel illetett nem törődni. A fényt Freud felfedezéseinek köszönhetjük” (Breton, 1924, 175).

Breton sajátos monista pozíciót mutat, nem egyszerűen azzal szembesít, hogy az ébrenlét mellett életünk jelentős részét alvással töltjük. Nem az ébrenlét és álom dualizmusát vallja, hanem sokkal inkább azt, hogy az álom (a fantázia, a hallucináció) a létezés, az élet (és persze a művészet) alapvető karaktere, amit olykor korlátozunk, zárójelbe teszünk, egy „racionalizált, torzított fantáziát” képzünk, és azt ébrenlétnek hisszük, mint mondjuk. Igazából csak az álom jellegű tudattalan artikuláció létezik, működik, mert „az álom és valóság, ez a két látszatra nagyon ellentétes állapot összeolvad valamilyen tökéletes valóságfelettségben, *szuperrealitás*ban, ha szabad így mondanom” (Breton, 1924, 180). Köznapi értelemben az ébrenlétet logikusnak, az álmat fragmentálnak hisszük, de Breton szerint az „Az álom minden jel szerint folyamatos, és a szervezethez nyomatot viseli magán. [...] Miért ne lehetne az álmat is felhasználni az élet alapvető kérdéseinek megoldására?” (Breton, 1924, 177-178). Freud azonban – jelzik a szürrealisták –, bár az álomi lét prófétája, mégis reduktív, konzervatív pozíciót foglal el. Nála ugyanis élesen elkülönül az álom-tudat és az ébrenlét-tudat, ezzel pedig két külön szubjektív létezési forma, az álomi-lelki és a valós világ ténylegessége tételeződik. Azaz Freud egy duális rendszeren belül gondolkodik. Freud dualizmusa kétségtelen, írásaiban, így a költészet-esszéiben is rendszeresen jelzi, hogy a fantázia vagy éppen a játék határozottan elkülönül a valóságtól, a gyermek vagy éppen a felnőtt világosan meg tudja egymástól e kettőt különböztetni, és gond nélkül létezik is hol egyik, hol másik terepen. Breton a *Közlekedőedények* című könyvében részletesen felidéz, és sok helyen kritizálja is a freudi koncepciót (Breton, 1932, 12-13), mintha egy radikálisabb, csak a lélek bensőségére építő, életet szervező egzisztenciális álomfogalmat, egy pszichoanalízishez hívebb pszichoanalitikus elgondolást lenne hajlandó elfogadni. Így lesz aztán a szürrealizmus (mely nem, vagy nem elsődlegesen művészi irányzat, hanem kiemelten „magatartásmód”) definíciója az első kiáltványban a következő: „A léleknek olyan zavartalan működése, melynek célja szóban, írásban vagy bármi más módon kifejezni a gondolkodás valódi működését. Többletmondott gondolat, független az értelem bármilyen ellenőrzésétől, s minden esztétikai vagy erkölcsi törekvéstől” (Breton, 1932, 192).

Breton számára a szürrealista létezésnek és alkotásnak esszenciálisan álominak kell lennie. Az irodalom álomi jellege persze a pszichoanalitikus irodalomtudomány közhelye, már Freud is említi „A költő és a fantáziaműködés” esszéiben. Breton és a szürrealizmus számára azonban ennél karakteresebb, másféle értelme van ennek az elvnek. A *Közlekedőedények* című könyvében Breton leírja egy álmát, majd részletes álomfejtésbe kezd (Breton, 1932, 23.). Az „1931. augusztus 26-i álom” (Nosferatu álom) bretoni prezentálása, megfejtése azonban kísértetiesen hasonlít Freud klasszikus „Irma álma”, a pszichoanalízis mintaálma módszerére, lépéseire. Nincs lehetőségem részletes tartalmi ismertetésre, de az értelmezés, Freudéhoz hasonlóan, először az álom

elmondásával kezd, ehhez Breton (akárcsak egykor Freud) „Megjegyzés a magyarázathoz” fejezetet illesztett, ahol elmondja az álom személyes kontextusát, majd belekezd az álom analízisébe. Ugyanazt a midrash technikát használja, mint Freud: kivesz az álomleírásból egy rövidebb részt, mondatot, majd ehhez elmondja az asszociációit:

„*Valaki jelez nekem, hogy ne jöjjenek be*” álom-elemre a következő asszociáció jön: »Banális kifejezése ez vágyamnak, amit már megfogalmaztam, hogy ne legyek jelen ha Nadja ott van, hogy elkerüljem X-szel a szükségtelen és nyomasztó új magyarázatokat.« A »*Valami homályos ügy*« töredékmondatra pedig ez: »Utalás egy kétséges társra, akit X szokott tartani. Megszídom azért, hogy együtt tud élni egy olyan valakivel, aki korábban börtönbe próbálta zárni, hamis tanúkat hozott ellene«”. (Breton, 1932, 28).

A rövid részletből is világos, hogy az álom-elemek nem elsősorban metaforikus mélységük (titkos értelmük) irányába interpretálódnak, hanem egy metonimikus-asszociatív sorozatba épülnek be. A Breton-álom kapcsán például elképzelhető, hogy az álom kezdetén is már megjelenő és újra meg újra felbukkanó idős nő („Egy idős, bolond nő, aki nem messze a Villiers metrómegállótól áll és figyel...”) metaforikus értelme könnyen lehet egyfajta anya-figura. Breton értelmező asszociációiban viszont ő Nadja, 1928-as önéletrajzi regényének (egyébként fiatal és meglehetősen bolond) szereplője. Az álom-asszociáció Nadja utalása nem metaforikus, sűrítéssel keletkezett értelem, hanem eltolással, metonimikusan konstruálódik. A metonimikus, eltolásos elemek halmozása az értelem metaforikus szintje helyett hasonló tárgyi struktúrák sorozatává lesz, és a szövegben jól érzékelhetővé válik az álommunka ilyen működése. A bretoni (és e korai, Dalí előtti) szürrealizmus karakteres vonása pontosan ez: az álommunka strukturálási zűrzavarának a közvetlen szövegszerű megjelenése. Az álommunka kiradírozza a jelentést, az értelmet, vagy legalábbis dekonstruktív módon kontrasztoszza azt. Csak egy minimális példával, Breton *Napraforgó* című versének egy részletére¹⁰ utalnék:

Az utazó hölgy aki átvágott a Vásárcsarnokon a nyár leszálltakor
Lábujjhegyen haladt
A kétségbeesés az égen görgette gyönyörű és hatalmas kontyvirágait
És kézitáskájában hevert az álom az illatos üveg
Amit egyedül csak az Isten keresztanyja szagolt
A kábulat szétterült mint a pára
A Pipázó kutyában
(Parancs János fordítása)

A vers, akár egy álom, összerak egy metaforikus képi és narratív sorozatot, amely azonban folytatólagosan megkérdőjeleződik destruktív értelmekkel, a történetet metonimikus (katakretikus) elemek folyamatosan fragmentálják, felülírják, azaz mintegy az olvasóra kényszerítik a szokásos, hagyományos irodalmiságban a romantika óta gyakorolt bensőség-reprezentáció értelmességét, hermeneutikai felfejthetőségét.

¹⁰ A szöveg forrása: Karafiáth, 1999, 48.

Az álom ilyen (a jelentésközlést meghaladó retorikai) természetét már Freud is jelezte. Az Irma álom megfejtésekor még határozottan a teljes jelentés-lehetőség elvét helyezi előtérbe, az Irma-álom elemzésének végén már kijelenti, hogy a megfejtés eredményeként „az álom »értelme« feltárult”, és hogy az álom „tartalma tehát: vágyteljesülés, motívuma: vágy” (Freud, 1900, 93). Ez a fajta álomszerűség egy klasszikus, romantikus irodalmi mű domináns sajátja lehet, de épp ezt próbálta a szürrealizmus egyfajta mélyebb lelkiség felnyitása felé meghaladni. Freud maga is ellép ettől a konstruktív, mondhatnánk logocentrikus álom-értelemtől, mert egy 1925-ben beillesztett jegyzetben (meg már az eredeti álommunka fejezetben is) világosan utal egy alternatív alap-jellemzőre: „Most, miután legalább az analitikusokat sikerült megbarátkoztatnom azzal a gondolattal, hogy a nyilvánvaló álom helyébe az analízis révén nyert jelentést kell tenni, egy másfajta összetévesztés bűnébe esnek és makacsul ragaszkodnak is hozzá. Ebben a lappangó álomtartalomban keresik ugyanis az álom lényegét, és közben nem ügyelnek a lappangó álomgondolat és az álommunka különbségére. Alapjában véve az álom nem más, mint gondolkodásunk sajátos formája, mely az alvás állapotának feltételei között válik lehetségessé. Ezt a formát az álommunka hozza létre, mely az álom egyedüli lényeges vonása, sajátosságának egyetlen magyarázata” (Freud, 1900, 352). Freud itt az álomtartalom fontossága fölé helyezi az álommunka retoricitását, azt, hogy itt egy sajátos *formáról* van szó, egy az adott pillanatban érvényes vágyon működő retorikai eseményről. Breton pontosan ezt műveli, a tartalmi-metaforikus bensőség-reprezentáció mögött megmutatja a létrehozó, aktiváló performatív szubjektivitást. Ez a szürrealista teremtés nem egy szimbólumot, egy jelentésteli, hermeneutikailag felfejthető képet, bensőséget, azaz álmot alkot, hanem ontológiai értelemben előzetes *álom-teremtés* folyamatát indítja el, azaz a mechanizmust, az álommunkát teszi a képen, a szövegben érzékelhetővé, artikulálttá. Nem véletlen tehát, hogy a szürrealista produktum lényegileg értelmetlen. („A költemény szükségképpen az értelem összeomlása” – írja Breton és Éluard a „Jegyzetek a költészetéről” című esszéjében¹¹, Freud az értelem mellőzéséről ír.) Nem az elkészült képet, álmot hozza, hanem azokat a kifejezetten torzító, elrejtő, sűrítő (metaforikus) és eltolásos (metonimikus) aktivitásokat mozgósítja, amelyek (a narrativizálás és képesítés mellett) az *Álomfejtésben* az álommunkát jelentik.

E folyamat reprezentatív példája a rébusz, a képrejtvény, amellyel (egy rébusz példával) Freud könyvében az álommunka fejezetet indítja. A rébusz nem „hasonlít”, nem ábrázol valamit, hanem különféle retorikai technikák sorozata, ad képet, szöveget, matematikai egyenletet stb., amelyekből képegész nem következtethető ki. A rébusz megoldása nem az ábrázolt, hanem a kép nevének a szóalakja, mintegy „fordítás” történik a különböző megjelenítési módok határainak áthágásán keresztül. Breton előbb jelzett szürrealisztikus prezentációi a bensőség *rébusz-természetét* mutatják. Freud hasonlóképpen: „Az álomtartalom olyan, mint a képírás (*Bilderschrift*), amelynek jeleit egyenként kell lefordítani az álomgondolat nyelvére.” (Freud, 1900, 199.)

Breton, Max Ernst és a szürrealisták (Dalí különösképpen) gyakran és művészi programjuk, életfelfogásuk jelszavaként hivatkoznak Lautréamont nevezetes sorára a

¹¹ Karafiáth, 1999, 237.

Maldoror énekéből: „szép, mint a varrógép és az esernyő véletlen találkozása a boncasztalon”. Freud valami egészen hasonlót lát az álom lényegeként: „Vegyük a következő képrejtvényt (*Ich habe etwa ein Bilderrätsel (Rebus) vor mir*), egy ház, melynek tetején csónak található, azután egy magában álló betű, aztán egy futó alak, amelynek fejét egy vessző eltünteti” (Freud, 1900, 199). Freud kizárja a megfejtési lehetőségekből azt, hogy az egész képrejtvény mondjon valamit („előfutáraink [...] azt a hibát követték el, hogy a rejtvényt rajzkompozíciónak vették”). Azaz úgy véli, hogy a rébusznak vagy éppen az álomnak nincs vagy éppen félrevezető koherens jelentést, képi értelmet tulajdonítani. Freud javaslata az, hogy „minden képet olyan szótaggal vagy szóval helyettesíték, amely valamilyen vonatkozása miatt képileg ábrázolható” (Freud, 1900, 199). És hozzáteszi, hogy „ilyen képrejtvény az álom is”. Freud azt jelzi, még hozzá meglehetősen hangsúllyal, hogy a koherenciát (az álom megfejtésben vélt megtalált értelmét) egy mélyebb szintről származó retorikai játék (az álommunka láthatóba emelése) felé kell továbbvinni. A pszichoanalitikus álomfejtő persze nem feltétlenül ilyen közvetlen megjelenéssel találkozik az álmokban (az *Irma álom* a felszínen nem ilyen rébusz-szerű, hanem logikus, koherens elbeszélés, valójában az asszociációk zavarják össze, rébuszosítják), az álomfejtésben résztvevőknek (elsősorban az álmodónak magának) fel kell fedeznie az álomszövegben ezeket a sokszor a totalizálás, értelmesség megtévesztő varázslatával elfedett formai retorikai mechanizmusokat. Az álom az olvasása, megfejtése során „rébuszosodik”, ha a megtévesztő koherencia, a „rajzkompozíció” megbontódik. Ha az álomhoz az álmodó vagy az olvasó asszociál, akkor az álmot rébuszá formálja, és felszámolja annak látszólagos koherenciáját. Az idézett rébusz annyiban más mondjuk az Irma álomhoz képest, hogy itt a felszíni koherenciába tör be, közvetlenül láthatóvá és a koherens jelentést rombolóvá válik az álommunka retorikai aktivitása, a rébusz-jelleg. Némi iróniával itt vissza lehet kapcsolni a Stefan Zweignek írott levél idézett mondatára, hogy „a művészet fogalma ellenáll e bővítésnek, ha a tudatalatti anyag és a tudatelttes feldolgozás kvantitatív tartalmai nem maradnak meg bizonyos határok között”. Az álom, az álomfejtés fogalma vajon hol húzza meg ezeket a határokat, egyáltalán vannak-e határok. A szürrealizmus, de voltaképpen minden modern, posztmodern irodalmi trend, mű esetében megtörténik ez, hogy a rébusz már magában az elsődleges szövegben is megjelenik. Klasszikus példája ennek Joyce *Finnegan's Wake* című regénye, ahol Joyce éveket töltött el azzal, hogy az „értelmes” (azaz az értelemmel félrevezető) szöveget „elhomályosítsa”, felhossa belé azokat a szétszóró retorikai tendenciákat, amik egyébként csak az asszociációkban jelennek meg. Breton eljárása vagy éppen Dalí paranoia-kritika módszere is ide tartozik: a képbe vagy a szövegbe hozzák be az álommunka retorikai mechanizmusait, elsősorban a metaforikus és metonimikus dekonstruktív összekeverését. Dalí pontosan tudta ezt, a „paranoia-kritika”, mely nála egyszerre kép-teremtő és kép-értelmező aktivitás, a képbe vonja be a vágy álommunkaszerű transzformatív retorikai mechanizmusait. Amit a szürrealizmus kapcsán pedig mindenképpen látni kell, az az, hogy a műalkotás, sőt maga az élet is akkor képes a bensőség ilyen valós mélységének megjelenítésére, ha képes ezt elérni, a felületén megjeleníteni az álommunka/retorika adott képpel, történettel összekuszálódott mechanizmusát.

A rébusz-természet a szürrealista műalkotás radikálisan új természeteként gyakorolt és felismert jellemző. A rébusz (az álommunka) persze, ha követjük a szürrealizmus útját, nem egyetlen, nem kizárólagos szubjektívizálási mód lesz, hisz rövid időn belül megjelenik a színen Salvador Dalí, aki az álom helyett majd a paranoiát teszi a középpontba, és mint megmutatnám, a rébusz, a rébusz jelenség továbbviteleként helyébe az *anamorfózist* emeli be.

Az álom és az álommunka eljárásának ilyen értelmű szürrealista hasznosítása a műalkotás-produkció és recepció folyamatában azonban egy átfogóbb pszichoanalitikus-antropológiai strukturáltságot, a szubjektívizáció egy sajátos útját jelzi. A kapcsolható szubjektívizációs modalitás pedig a *hisztéria*, vagy Dalí paranoia-kritikájával párhuzamos névvel illetve: a *hisztéria-kritika*. A hisztéria a pszichoanalízis genezisének szubjektívizációs stratégiája, a pszichoanalízis a 19. század utolsó évtizedeiben a hisztéria jelenségéből, problémájából született. Freud Párizsban csodálattal figyelte Charcot szemináriumi mutatványait, hallgatta radikálisan új hisztéria-elgondolását. Breuerrel együttműködve aztán 1893-ban egy tanulmányt, majd 1895-ben *Tanulmányok a hisztériáról* címmel külön könyvet jelentetett meg. Ebben a könyvben szerepel az a nevezetes tézis, hogy „a hisztériások főként emlékektől szenvednek” (Freud – Breuer, 1895, 7), vagyis hogy a hisztériások (külső) testi tünetei voltképpen elfojtott, disszociált (belső) emlékek testi vagy motorikus konverziói. Az elfojtott, leválasztott tartalom mindig vágyszerű, erotikus természetű, amit a hisztériás tünet gyakran eltüntet, átír, ennek nyomában szorongás keletkezik. A hisztéria egy sajátos szubjektívizációs mód, antropológiai általánosságú tárgyiasítási aktivitás, a vágy egy sajátos artikulációja. Freud költészetről szóló esszéjének gondolatait erre lefordítva a hisztériás tünet a játékkal, a fantáziával párhuzamos jelenség, benne egy tudattalan, belső élmény, affektus „képpé kép-ződik”.

Breton már nagyon korán, 1916-os olvasmányai közben megismerkedett Freud mellett Charcot, Bernheim, Pierre Janet és más jelentős hisztériát kutató szerzők műveivel, és ő maga a háborús frontról visszatérő traumatizált katonák reakcióit is hisztériás patológiaként olvasta. A „hisztéria-kritika” elv egyértelmű megfogalmazása azonban 1928-ban történik: Breton és Aragon a *La Révolution Surréaliste* márciusi számában egy „A hisztéria ötvenedik évfordulója”¹² címmel közösen írt kiáltványt tett közzé (Breton – Aragon, 1928). „Mi, szürrealisták a hisztériának, a 19. század vége legnagyobb költői felfedezésének ötvenedik évfordulóját ünnepeljük akkor, amikor a hisztéria fogalmának feldarabolása befejezettnek tűnik. Mi semmit sem szeretünk annyira, mint azokat a fiatal hisztériásokat, akiknek az aprólékos megfigyelésére kiváló példa az édes X.L. (Augustine), aki 1875. október 21-én, tizenöt-és- fél-évesen a Dr. Charcot vezette Salpêtriére-i intézetbe került.” (Breton – Aragon, 1928, 153-154.) Aragon és Breton lelkesedéssel szól a Salpêtriére bentlakó orvosairól, akik a gyógyító munka (a hisztériás páciensek hipnotizálása, velük való terápiás beszélgetés) mellett életbe oltott gyógyító aktivitásként éjszakánként lelkesen látták vendégül ágyukban az osztály csinos hisztériásait. Breton és Aragon azért kritizálja Freudot, mert az nem vitte tovább az élet poetizálásába a hisztéria stratégiáját: „Freud, aki Charcot-hoz hasonlóan még kell hogy emlékezzék arra az időre, amikor a Salpêtriére-i

¹² Lásd e számunkban.

gyakornokok – a túlélő szemtanúk szerint – összekeverték a szakmai feladatokat és szerelmi vágyukat, amikor az éj beálltával a betegek odakint csatlakoztak hozzájuk, vagy az ágyukba fogadták őket.” (Breton – Aragon, 1928, 154.) Rabaté megjegyzi, hogy a hisztéria egyik legfontosabb képi megjelenítése, Charcot fotói nagyon is megmutatták ezt „szenvedélyes attitűdöt”, olyan képek ezek, amelyeken félig felöltözött nők különös, kicsavart pozícióban, valami másvilági eksztázisban mutatkoznak” (Rabaté, 2003, 64). Itt már összekeveredik, aztán majd a testen, a testi kapcsolaton keresztül reprezentálódik az elfojtott vagy éppen szabadon engedett vágy, a szexuális kielégülés, itt az öröm-aktivitás nem áll meg az előörömnél, a direkt öröm a tünet és kezelés részévé lesz (Breton – Aragon, 1928). A hisztéria mint „legnagyobb poétikai felfedezés” radikális bensőség-artikulációs módként értelmeződik, egy olyan karakteres jellemző, amely szerint minden bensőség-feszültség a saját test vagy saját viselkedés „műalkotásán” keresztül reprezentált. A hisztériás mintegy megálmodja önmaga testi mivoltát, álmképe, manifeszt álma a saját teste, személyes élete. Breton és Aragon hisztéria-definíciója ezt hangsúlyozza: „A hisztéria többé-kevésbé visszafordíthatatlan mentális állapot, amelyben felbomlik a kapcsolat a szubjektum és az erkölcsi világ között, amitől hite szerint függ, nem számítva a téveszmék rendszerét. Ez a mentális állapot a kölcsönös csábítás szükségletén alapul, és magyarázatot ad az orvosi szuggesztió (vagy ellen-szuggesztió) elhamarkodottan elfogadott csodájára. A hisztéria nem patológikus jelenség, hanem minden szempontból a kifejezés fenséges eszközének tekinthető” (Breton – Aragon, 1928, 155).

Freud a korai Breuerrel közös könyv után folyamatosan, újra és újra visszatér a hisztéria problémájához. Nemcsak az 1905-ös Dóra-eset kiemelkedő, hanem több rövid tanulmányt is közöl a témáról 1905-1909 között. Az egyikben kifejezetten összeköti az álmodást és a hisztériát (Freud, 1909), jelzi az álom és a hisztéria szexuális háttérű tudattalan természetét. A tanulmány első mondata már jelzi a hisztéria azon sajátosságait, amelyek mentén Breton poétikusnak minősítette azt: „Ha az analitikus olyan hisztériás nő-páciens analízisét végzi, akinek panaszai rohamokban jelentkeznek, gyorsan rájön arra, hogy a rohamok nem mások, mint fantáziák, amelyek lefordíthatóak a motoros szférába, a mozgásra projektálódtak, és pantomimként jelentek meg” (Freud, 1909, 235). A hisztériás rohamot ugyanolyan értelmezésnek kell alávetni, mint az éjszakai álmokat, nyilvánvaló azonban, írja Freud, hogy itt „többféle fantázia összekeveredéséről van szó, többszörös azonosítás történik, a beidegződések akár antagonisztikus kifordítások is lehetnek, és hisztériás szcénák, színpadi jellegű performanszok születnek. Ezek a pantomimszerű fantázia-megjelenítések olyan torzításokon mentek keresztül, amelyek tökéletesen analógok az álom hallucinatorikus torzításával, mindkettő először érthetetlen a szubjektum saját tudata és a megfigyelő megértése számára” (Freud, 1909, 235).

A bretoni szubjektum-konstrukció háttérében az álomszerűség, az automatikus írás mögött egy megalapozó metapszichológiai elv is rejlik: a *hisztéria*. Breton és a korai szürrealisták úgy gondolták, hogy az álom és az automatikus írás (azaz a műalkotással gyakorolt szabad asszociáció) az érintkezési terep. Breton ezt a szürrealizmus alapszövegébe, kiáltványába is bevette, annak ellenére, hogy Freudnál tett bécsi látogatásai sorra kiábrándítók voltak. Freud egyáltalán nem értette a szürrealisták

törekvéseit. Fő (és végső soron abszolút jogos) kritikája az volt, hogy egy álom elmondása, megírása még messze nem megérkezés a tudattalanhoz, a manifeszt álom ugyanis egyszerre megmutatás és háritás, megmutatás egy olyan torzításon keresztül, amelynek a meg-nem-mutatáson keresztül történő megcselekvés a célja.

A paranoia kritika fogalma – Dalí pszichoanalitikus szürrealizmusa

A hisztériától a paranoiáig

Salvador Dalí az 1920-as évek végén csatlakozott a szürrealista mozgalomhoz. Először teljesen elfogadta az álom/automatizmus-modell meghatározó szerepét, de 1929 körül már egy másféle, a pszichoanalízisben hasonlóképpen jelentős¹³ szubjektum-építő diszkurzust, a *paranoiát* tette az alkotás és élet kreatív centrumába.¹⁴ Paranoiaként definiálódott nála az, ami Freud egykori tanulmányában a „költői fantáziaműködés” volt, a bensőség nyelvi-képi artikulációja eszerint nem fantázia-, vagy álom-alapú, hanem paranoiás aktivitás. A paranoiával, vagy ahogy ő definiálta, „a paranoia-kritikai módszerrel” a passzív álom módszer radikálisan aktívvá vált. Eszerint az álom készen kapott, látott, a paranoid projekció viszont a bensőség elvei szerint a látáson keresztül újjáteremti a világot, új, szubjektív valóságot hoz létre. Az átmenet nem azonnali volt, hanem Dalí fokozatosan (és a szürrealista mozgalom belső, hatalmi viszonyait, Breton súlyát ismerve abszolút taktikusan) mozdult el az álomtól a paranoiáig. Hivatkozik egyenest Bretonra. Majd azt írja, hogy „arra jutottunk, hogy a tárgyak világát, az objektív világot, mint egy új álom igaz és megjelenő tartalmát vegyük” (Dalí, 1932, 239). A tárgyak azonban nem az álom részei, a paranoia abszolút ébrenléti, tárgy-látási aktivitás. A paranoia Dalí értelmezésében egy sajátos valóság- (világ-, tárgy-) olvasási stratégia, nem a tárgy látása, hanem a tárgy „visszaválasza”, egy olyan mélyebb létezési mód, ami interpretációs kényszeren keresztül működik. Ezért lesz módszere, élet-aktivitása a „paranoia-kritika”. Az interpretáció paranoid gesztus, melynek működtetésével derül ki, hogy a spontán, mindennapi, „logikus” világ-érzékelés, létezés mögött egy valóságosabb (vagy Lacan terminusaival *Valósabb*, *Imagináriusabb*) másik átfogóbb valósággréteg működik. A „gondolkodom tehát vagyok”, mely Bretonnál már „álmodom, tehát vagyok”-ra íródott át, Dalí művészetében és gondolkodásában „paranoia-kritikát működtetek, tehát vagyok”-ká alakul. Dalí rövid definíciója a következő: „paranoia: rendszeres struktúrát magába foglaló delíriuma az interpretációnak; paranoia-kritikai aktivitás: delíriumos

¹³ Bretonhoz hasonlóan Dalí elképzelése is jelentős mértékben pszichoanalitikus olvasmányain alapult; még spanyolul olvasta Freud korábbi munkáit, de később megismerte a Schreber-esetet, olvasta a *Túl az örömelvent*, de ismerte a pszichoanalitikus mozgalom jelentős személyeinek munkáit is, sőt 1933-ban olvasta a fiatal Jacques Lacan paranoiáról szóló doktori értekezését és korai tanulmányait is.

¹⁴ Dalí pszichoanalitikus megközelítése kapcsán két kitűnő írást kell megemlíteni. Az egyik Kőváry Zoltán (2008) „A vágy talánya” című tanulmánya, amely elsősorban Dalí életrajzából és kreatív önteremtődéseiből indul ki. A másik Szabó Z. Pál (2008), aki az *Andalúziai kutya* című filmről írt pszichoanalitikus értelmezést.

asszociációk és interpretációk rendszeres és kritikai objektívációján alapuló spontán módszerű kritikai tudás” (Dalí, 1935, 267).¹⁵

Dalí egy 1932-es hosszabb tanulmányában a szürrealizmus három fázisáról és ezekben az eltérő tárgy-képzetekről ír. Az első a klasszikus bretoni álom, automatizmus-pozíció, melyben felismerődött és passzívan befogadásra került a titkos belső mélység. A másodikban a szürrealisták már kísérletet tesznek e mélység aktívabb megtalálására, „a közbeavatkozás szándékára” (Dalí, 1932, 238). A harmadik lépés az, amelyet ő maga tesz meg (de egyelőre, még 1932-ben is, jelzi Breton és Éluard szerepét): „A szürrealista kísérlet új fázisa valóban élet-teremtő jelleget kapott *a mentális betegségek szimulációjával*, amit Breton és Éluard állított kontrasztba különféle poétikai stílusokkal.¹⁶ Hála különösen a szimulációnak, de a tárgyaknak általában, ez lehetővé tette a kommunikációt az automatizmus és a tárgyakhoz vezető út között, de szervezte a közöttük lévő interferenciát is. [...] Az automatizmus így messze nem tűnt el, hanem csak felszabadult. Az újonnan megalapított reláción keresztül a szemünk látja a dolgok fényét a külvilágban.” (Dalí, 1932, 238.) A bensőség-diszkurzus a tárgyakon keresztül történik, egészen pontosan a tárgyak megszállásán, illetve megfordítva: a szubjektum, a személy tárgyak általi megszállásán keresztül érhető el. A paranoiában nem a bensőség, a fantázia kiáramlása történik, hanem valami alapvetően romboló, agresszív-traumatikus természetű, meghatározhatatlan külsőből visszaható erő működik. Dalí „A rothadó számár”¹⁷ című, fordulatot jelző, a fiatal Lacan számára is igen jelentős esszéjében jelzi, hogy „úgy hiszem, közeleg a pillanat, amikor a gondolkodás paranoiás és aktív karakterű folyamatával lehetségessé válik (az automatizmussal és más passzív állapotokkal egyidejűleg) megszerezni a zavart, és ezzel hozzájárulni a valóság világának teljes diszkreditálásához”. (Dalí, 1930, 156.) Dalí is elkészíti a maga paranoiás kiáltványát, ez ellenpontja annak, amit korábban Aragon és Éluard a hisztériáról mondott. „A paranoiás jelenséget, amely a költészet területén kézzelfoghatóvá és objektíve felismerhetővé teszi magát a szürrealista téboly dialektikáját is, nos, ezt a paranoiás jelenséget, mely, ismétlem, a szürrealista téboly igazi dialektikája, csak úgy tudom felfogni [...], mint a legösszegegyeztetetlenebb dolgok összebékítésének költői megfelelőjét, mint a legélesebb, legkibékíthetetlenebb ellentétek közeledéséből és összeolvadásából felderengő világosságot, mint a »konkrét dialektika« csúcsát.” (Dalí, 1986, 134.)

A paranoia fogalma

A paranoia a pszichiátriában és a pszichoanalízisben is meglehetősen későn, csak a századforduló körül, Kraepelin nevezetes *Lehrbuch*-ja nyomán lett fontos, önálló patológiás fogalom, ekkor választódott le a pszichés patológia más formáiról, például

¹⁵ Dalinak ez az egyik legjelentősebb írása, egyszerre jelent meg franciául Párizsban és angolul New Yorkban: <https://archive.org/details/DaliConquestIrrational>

¹⁶ Dalí itt Breton és Éluard *L'immaculée conception* (A szeplőtelen fogantatás, Édition Surréalistes, Paris, 1930.) című fantasztikus meta-poétikai könyvére utal. A könyv borítóját Dalí rajzolta.

¹⁷ Lásd e számunkban.

az összefoglaló *dementia praecox* terminusról. Laplanche és Pontalis meghatározása szerint a paranoia „az értelmez túltengésével járó, többé-kevésbé jól rendszerezett téveseszmékkel jellemezhető krónikus pszichózis, amely azonban nem vezet az értelem gyengüléséhez s általában a személyiség megsemmisüléséhez” (Laplanche – Pontalis, 1994, 376). Freud átfogó módon először az ún. Schreber-esetben foglalkozott a témával, 1911-es munkájában Schreber bíró memoárját elemezte. A paranoia később is visszatér írásaiban, a legjelentősebb ezek közül a *Farkasember* című esettanulmány. De Freud már a Schreber-eset előtt is hangsúlyozta a projekció elhárító mechanizmusának a szerepét. A paranoia projektív viszony a világhoz, melyben a személy saját belső vágyait, belső tárgyait egy külső, valóságos tárgyba (történetbe, személybe, helyzetbe) vetíti ki. Schreber bíró memoárja jó példa arra, ahogy ezek a kivetülések patológiásokká válnak, hallucinatorikus jelleget kapnak. Freud (aztán később Lacan) is jelzi, hogy a paranoia regresszív aktus, létezési forma, visszakapcsolódás oda, hogy „a fejlődésben lévő egyén, miután autoerotikusan működő szexuális ösztöneit egységbe foglalta össze, először saját magát, saját testét választja szerelme tárgyául, mielőtt egy külső személyre helyezné azt át” (Freud, 1911, 324). A paranoia esetében az áthelyezés nem sikeres, a fixáció nyomán saját genitáliájukkal azonos szerveket keresnek, homoszexuálisok lesznek. A paranoiánál azonban a projektált külvilág a homoszexuális szerelmet negálja, ellentétével helyettesíti, és a paranoiás olyan helyzeteket, embereket talál a kinti világban, akik üldözik őt. A paranoia egyfajta öngyógyítás a homoszexualitás belső élményével vágyával szemben, „a belsőleg feladott, felfüggesztett, adott kívülről visszatér” (Freud, 1911, 332). Schreber egy egész világot, kozmológiát, kifejtett mitológiát épít fel magának. Freud világosan látja, hogy valahol minden tudás, minden elképzelés a világról lehetségesen paranoid projekció, vagyis a paranoia nem egyszerűen patológia, hanem az egyes ember világhoz való viszonyának a megteremtése, önmaga belső rendjének tárgyi megtalálása. Az esettanulmány végén, önironikus módon, még saját paranoia elméletét is paranoid lehetőségként (azaz paranoia kritikaként) emlegeti: „Egy barátom, aki szakember¹⁸, bizonyíthatja, hogy már a Schreber-könyv ismerete előtt kifejlesztettem a paranoia teóriáját. A jövő feladata lesz eldönteni, hogy a teóriában több téboly lelhető-e fel, mint ahogy szeretném, avagy a tébolyban van több igazság, mint azt mások feltételeznék” (Freud, 1911, 337).

A pszichoanalitikus paranoia-elmélet következő jelentős lépése az 1930 körül fellépő fiatal pszichiáter, Jacques Lacan munkássága. Nála két szempontból lesz radikálisan más és sokkal hangsúlyosabb szerepű paranoia, mint Freud esetében volt. Freud a pszichoanalízis alapjaként az álmot, a hisztériát, a neurózist feltételezte, a személyes bensőséget, tudattalant mint az affektusok és kapcsolódó képzetek elfojtott komplexusát képzelte el (erre vezetett Breton útja is). Lacan pszichoanalitikus pozíciójának alapja viszont (akár Dalí esetében) a paranoia lesz. A másik jelentős különbség az (és ezzel is párhuzamos Dalí), hogy a paranoia nem elfojtott homoszexualitás eredetű patológia, hanem sokkal inkább egyfajta személyesség-struktúra, egy radikális, különös világ-érzékelési mód. Elmélete, sajátos

¹⁸ Vajon ki lehet ő? Ferenczi Sándor? A Schreber-esetet Freud jelentős részben Palermóban írta, ahová Ferenczivel együtt mentek el nyaralni két hétre.

pszichoanalitikus felfogása már a pszichoanalízis teljes beillesztése előtt¹⁹, pszichiátriai doktori dolgozatában is megjelent. Freud a paranoiát is az ödipális fázishoz, annak regressziós lépéseivel kötötte. Lacan egy korábbi életszakaszhoz, a nárcizmushoz (primér nárcizmushoz) kapcsolta, és ennek következtében nem az elfojtás játszotta nála a meghatározó szerepet; a lacani paranoia-elmélet egy másik freudi terminust a *Verwerfung* aktivitásának jelentőségét hangsúlyozta a pszichózis sajátos pszichés okaként.

A nárcizmus középponti szerepe azt jelenti, hogy Lacan szerint az én maga ebben a nárcisztikus szituációban születik, kettős folyamatban, abban, hogy a tükörstádiumban a személy megalkotja, megszerzi saját képzetét (én-ideál) ugyanakkor érzi azt, hogy ez mégiscsak valami más, a tükörben látott egyszerre én és nem én, és ez a másság az ént paranoid struktúraként cselekszi meg. Nemcsak az én paranoid, hanem a pszichoanalitikus terápiás viszony is, melynek keretében a személy „egy kontrollált paranoiába vonódik be” (Julien, 1994, 16). A „kontrollált paranoiát” Dalí majd „paranoia-kritika”-ként a világhoz és önmagához való megalapozó viszonyként emlegeti. Lacannál már a korai szakaszban is a „pszichózis önmagát mint a pszichés szintézis mentális problémáját” definiálja, a paranoid pszichózis azonban az egységesítés és szintézis helyett az én disszonanciáját, összeszerkesztett disszonanciáját aktivizálja (Julien, 1994, 16).

A paranoid én-struktúra (és a paranoid módon alkotott tárgy és világ-struktúra) másik jellemző vonása a *Verwerfung*, a *kitaszítás* aktivitása (azaz egy énszervező performatív működése). A kitaszítást „az elfojtástól két értelemben különböztetjük meg: 1) A kitaszított jelölők nem integrálódnak a szubjektum tudattalanjába; 2) nem »belülről« térnek vissza, hanem a valóság talaján keletkeznek, különösen a hallucinatorikus jelenségekben” (Laplanche – Pontalis, 1994, 262). A *Verwerfung* „lehasítja a szimbolikus rend minden megjelenését” (Lacan, 2006, 323), és a jelölő kizárásával eltünteti az Apa-Nevét is, azt a „tereget” amely a személy szimbolikus beépülését lehetővé tette volna. És ami kifejezetten lényeges: az elfojtottal szemben a kitaszított traumatikus hátteret jelez.

Dalí irányával, paranoia és paranoia-kritika fogalmával logikusan párhuzamos számos későbbi Lacan gondolat, már az imaginárius, a tükörstádium is az optikaira, a látványra épít, ezt aztán az 1964-es szeminárium fordítja át és teljesíti ki a látás/tekintet kettős kapcsán. Közvetlen személyes kapcsolatra kevés adat van, csak 1973-ban tudunk egy New York-i találkozóról és közös vacsoráról. Dalí írásait, képeit, világképét megalapozó paranoia felfogását olvashatjuk azonban úgy is, mint Lacan pszichoanalitikus gondolkodásának művészi, intellektuális fordításait. Nem valószínű, hogy közvetlen hatásról lenne szó. Dalí 1933-as lelkes megjegyzésén túl²⁰ nem említi

¹⁹ 1932-ben Lacan harmincegy éves fiatal pszichiáter, doktori értekezése befejezése előtt áll, és 1932 júniusában megkezdte az analízist Rudolf Leowensteinnél. A pszichiátria és pszichoanalízis határán áll, doktori dolgozata végén ki is mondja, hogy Aimée-t nem analizálta, vagyis egy pszichiátriai eset, aminek az elgondolásában már ott van a pszichoanalízis, de terápiájába még nem (Roudinesco, 1997, 50-51).

²⁰ „Mindez szigorú módon igazolódott Jacques Lacan tiszteletre méltó *A paranoiás pszichózisról és kapcsolatáról a személyiségről* című tézisének olvasásakor [...] Lacan munkája tökéletesen bemutatja a jelenség objektív és kommunikálható hiperakutságát [...] a paranoid delírium már maga egy interpretációs formát hoz létre [...] egy aktív elemet, amely a rendszerszerű jelenléteiből származik.” (Dalí, 1933, 60)

Lacant, és Lacan is csak 1964 szemináriumában sorolja fel Dalít példaként több festő társaságában.

Egy 1930-as Dalí definíció szerint „A paranoia egy olyan mentális betegség, amelyben a valóság úgy szerveződik, hogy azt egy imaginatív konstrukció kontrollja vezérli. A paranoiás, aki azt gondolja, hogy megmérgezték a körötte lévő minden tárgyban, azok érzékenyen túli finom részleteiben a halálára való előkészületet fedezi fel” (Dalí, 1930b, 221). De az imaginatív konstrukció kontrolláltsága nem a szubjektív, fantázián alapuló képzet birtoklását jelenti (mint Bretonnál), hanem lényege, célja a „zavar rendszerezése”, valami külső strukturáltság elfogadása. Ez a strukturáltság nem a logikus gondolkodás konstrukciója, nem a valóság grammatikájának az elismerése. Dalí állítja, hogy „lehetségessé válik [...] rendszerezni a zavart, és ezzel hozzájárulni a valóság világának teljes diszkreditálásához” (Dalí, 1930, 156). Kérdés persze, hogy hol van, kicsoda ez a nagy rendszerező? Dalí szereti persze egyfajta nárcisztikus önféltreértéssel azt mondani, hogy ő maga az, ez azonban még az ő rendszere felől nézve sem lehetséges. A „zavar rendezése” elv könnyen párhuzamosítható Lacan 1964-es szemináriumának tekintet-fogalmával. A tekintet lehetővé teszi az alany számára, hogy felfedezze, a Másik is alany (idézi Sartre-ot Lacan), de ennek a Másiknak, az alannal összekötött létezésében komoly teremtő, alakító ereje van, „olyan lények vagyunk, akikre ránéznek a világ spektakulumban, ami tudattá tesz minket, az ugyanúgy megalapít minket, mint ez a *spectaculum mundi*-val történik” (Lacan, 1977, 75). A tekintet esszenciálisan paradoxon (vagyis anamorfikus, mint látni fogjuk), mert „sohasem arról a helyről jön a tekinteted rám, ahol látlak téged”, és „ami tekintetet kapok, az sohasem az, amit nézni szeretnék”²¹ (Lacan, 1977, 103). A szubjektum világban léte, öntudata mindig egy lényege szerint paranoid, a tárgyi világból rávetődő tekintet nyomán szerveződik, a „láthatóban minden csapda” (Lacan, 1977, 93) és „viszonyunk a dolgokhoz, ha ez a látvány útján alakzatokban megjelenítve történik, mindig elcsúszik, színről színre átalakul, és mindig valamilyen mértékben el is tűnik” (Lacan 1977, 73). A tekintet nyomán, annak reakciójaként helyettes tárgyak vonódnak be a tudatba, torz, groteszk képzetekkel paranoid projekció pótolja ki a láthatatlan tekintetet.

Az *Angelus*ban erről írja Dalí, hogy a paranoia „objektív véletleneket termel. Az ember döbbenetben áll az egybeesések sorozata előtt melyek agyamban összefonódva egy pillanat alatt a lehető legrealisztikusabb módon *illusztrálják* számomra rögeszmém tébolyító gondolatait” (Dalí, 1986, 84.). Különös párhuzamot lehet itt vonni Cézanne festői módszerével, a „*réaliser mes sensations!*” elvével. Az „érzékelés”, a „realizálás” és a „modulálás”, „e három terminus Cézanne művészetének szentháromsága” (Németh, 1971, 11). Látszólag Cézanne is paranoid viszonyban áll a természettel, „realizálni” akarja az érzékleteit. Igazából azonban Cézanne és Dalí éppen ellentétes elveket vall: Cézanne látni akarja a valóság belső rendjét, megtalálni azt sajátos konstruáltságot, ami túllép a perspektíva struktúráján, és magának a láthatóságnak a szerkezetét találja meg. Dalí nem ebben az értelemben nem látja a valóság rendjét, hanem úgy gondolja: a valóság visszanéz rá. A paranoia ráfekszik, szétrobbantja a látott valóságot, és egy új általa követelt rendet kényszerít ki, azaz egy *tekintetet*

²¹ A két idézett mondat: „Jamais tu ne me regardes là où je te vois”, illetve: „Ce que je regarde ri est jamais ce que je veux voir”.

aktivizál. Ez a paranoia-kritika következetesen *projektív*, ellentétezi az álom és a hisztéria introjektivitását, mindig kifelé fordul: „A paranoiás tevékenység mindig olyan anyagokat használ, amelyek kontrollálhatók és felismerhetők [...] arra használja a külvilágot, hogy kényszeres gondolatait realizálja” (Dalí, 1930, 1, 223.).²² Dalí, ahogy ezt az idézetben jelzi, nem „realizál”, hanem „illusztrál”. Az illusztráció nem az eredeti képe, nem a természet látványa, hanem valami, ami arra az eredetire visszanéz, ami hozzárendel az eredetihez valamilyen képzetet, „a paranoia nem csupán az illusztráció szükségszerű része; a paranoia maga az egyetlen igazi, „szó szerint vett illusztráció”, azaz a „tébolyító interpretatív illusztráció” (Dalí, 1986, 137), melynél az azonosság utólag mint az interpretatív asszociáció következménye, rátéte jelentkezik.

Dalí az illusztráció-fogalom bevezetése után arról ír, hogy Millet *Angelus* című képe „mennyire »szórol szóra«, mennyire tébolyítóan kifejezi Lautréamont-t és különösen a *Maldoror énekét*”, és hogy „Millet *Angelusa* olyan szép, mint a varrógép és az esernyő véletlen találkozása a boncasztalon” (Dalí, 1986, 137). Ebben a viszonyban, a nevezetes Lautréamont képzet és a Millet kép egymásra másolásában áll a paranoid kapcsolat, az illusztrációs viszony; a két kép egymásra vetítése olyan projekciót teremt, amely egy új, tökéletesen különböző valóságot hoz létre. Paranoia-kritikai elemzésében Dalí azt írja, hogy „Millet *Angelusa* számomra az egyetlen festészet legnyugtalanítóbb, legtalányosabb, legtömörebb, tudatalatti tartalmakban leggazdagabb festészeti alkotásává vált. Végző soron képe úgy jelent meg, mint „valami önmagától eltérő”, és ez az eltérés adta valójában a fentebb leírt tébolyító tartalmat.” (Dalí, 1986, 34).

Az illusztráció lényegi karaktere valóban ez, az „önmagától eltérő” kép és jelentés, amikor a kép nem azt adja, ami, hanem paranoid módon valami egészen más képi és jelentésbeli valóságot nyit meg. Ez az a jelenség, amiről Lacan is ír, a *tuché*, a váratlanul betörő, Valósta jelző esemény kapcsán, Freudot idézi „*der Idee einer anderer Lokalität*”, egy másik helyszín gondolata, egy másik tér, egy másik szintér” (Lacan, 1977, 56). Az „önmagától eltérő” karakter egy bizonytalan, zűrös retorikai viszonyt jelez, az illusztráció és az illusztrált sokféle figuratív relációban lehet. Szokásosan az illusztráció önmagát megvilágító, olyan, amelynél az illusztráció a szöveget képben ismétli. A paranoid értelemben vett illusztráció azonban nem ilyen, az illusztráció és illusztrált retorikai viszonya nem referenciális, nem is metaforikus, a paranoid kép megfejthetetlen katakretikus figurativitást hoz, egy másféle valóságot tesz rá egy bizonyos valóságra, és ezzel egy harmadik, kimondhatatlan tárgyi konstrukciót sejtet. Emiatt lényeges az, hogy Dalí többször visszatér írásaiban arra, hogy kerüli a szimbolikus-metaforikus vonatkozásokat, a romantikus képet, amely egy belső értelmet világít meg. Itt nincs belső értelem, hanem párhuzamok, ismétlések, összefüggéstelen allegorikus vonatkozások épülnek be a képbe, egymás mellettségek (látjuk rögtön a kettős képet), vagy Dalí és a pszichoanalízis fontos szavával: azonosítások, identifikációk működnek. Dalí tanulmányaiban fontos paranoia-kritikai jellemzőket határoz meg. Például azt, hogy a tárgyak „szimulakrumok”, „kannibalisztikusak”, „konkrétan irracionálisak”, képiségük „kettős, sőt többszörös”, „anamorfikusak”, és megformálódásuk, performatív létük sajátos „véletlen, hirtelen

²² Akárcsak Cézanne, ő is „realizál”, a képi világba a perspektíva összezavarásával új rendszert épít. De fordított Cézanne, nem a látvány, hanem a tekintet realizál.

esemény betöréseként” történik meg. Ezek a jellemzők a paranoid strukturálódás, a paranoid történés fontos tárgyai és eseményei, a továbbiakban ezekre térek ki.

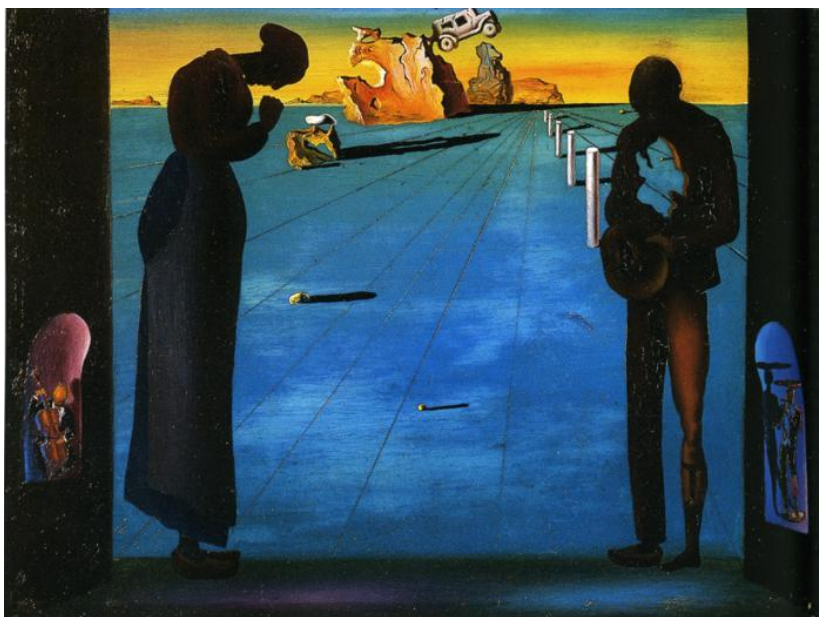
Dalí 1935-ben írja, hogy „az én igazi szándékom a képiség terepén a *konkrét irracionális* materializálása”. Teszi ezt annak érdekében, hogy „a képzelet világa és a konkrét irracionális objektíven evidens legyen, ugyanazon konzisztenciával, tartóssággal, meggyőző, kommunikálható sűrűséggel rendelkezzen, mint a külső világ fenomenális valósága” (Dalí 1935, 11). A konkrét irracionális tárgy „autentikusan ismeretlen²³ tárgy” (Dalí, 1935, 12). A konkrét irracionális „delíriumos képei fizikai és aktuális lehetőségeik felé tartanak, túlmennek a fantazmák birodalmán és a virtuálisan pszichoanalizálható megjelenítéseken”, „abjekt-jellegűen törekvő, ellenállhatatlan” (Dalí, 1935, 11) hallucinatorikus valóságok, a belső mélyrétegen (ösztöni valóságán) keresztül teremtett tárgyiasságok. Ezen az úton „a paranoia-kritikai aktivitás az irracionális újobjektív »jelentőségeit« fedezi fel; a delírium világát kézzelfoghatóan átteszi a valóság területére.” (Dalí, 1935, 16). Iversen (2007, 42) jelzi, hogy „Dalí érzékcsalódásai azonosak az álom manifeszt tartalmával, csak itt a külvilág veszi át a manifeszt képiség szerepét, a nappali valóság (amely az álom fontos kontrasztja volt) kitörlődik, a manifesztum hallucinatorikus jellegű lesz”.

Érdemes egy pillantást vetni arra, hogy az elméleti pozíció miként jelenik meg magukban a képekben, illetve a képinterpretációkban. Példám az ártatlan realizmusnak tűnő kép, Millet *Angelusa* és a hozzá kapcsolódó Dalí paranoia-kritika.



²³ Ez abszolút érdekes karaktere a paranoid tárgynak, jelzi annak különös, nem direkt, de meglehetősen radikális kapcsolatát a tudattalan háttérrel.

A képen egy férfit és egy nőt látunk, talán imába merülve, mellettük egy talicska a begyűjtött terménnyel, távolban egy falu körvonala, egy templom tornya. „Millet Angelusa – írja Dalí – számomra egyik pillanatról a másikra az egyetemes festészet legnyugtalanítóbb legtalányosabb, legtömörebb tudatalatti tartalmakban leggazdagabb festészeti alkotásává vált” (Dalí, 1986, 21), vagyis elsődleges paranoid referenciapont lett számára. Ez egyrészt a már általam sokat idézett *Millet Angelusának tragikus mítosza: „Paranoia-kritikai” értelmezés* című könyvében fogalmazódott meg, de számos képen is megjelent.



Ez az 1932-es *Angelus* című kép a Millet-festmény szinte számtalan paranoid újra-olvasásának (újra-képiesítésének) egyik példája. Dalí képén a két emberalak „ismeretlen tárgyá” válik, nincs arcuk, csak egy jellemző testtartás-forma kerül át Dalí képébe, az egyenesen álló férfi és a talán imát mondó hajlott hátú nő, aki mintha itt agresszív lenne a nála kisebb férfivel. Dalí (az *Angelus* könyvben részletezett) paranoid fantáziájában ő valamiféle ősi, természeti erotikus ösztön képviselője, a nőstény sáska, amely felfalja a hímeket a megtermékenyítés után. A tér is sokat változott, a természetes szántó föld helyett egy furcsa, kék-zöld geometriai rajzos mező, kövekkel, sziklával, a háttérben egy sziklára ragasztott autóval. A geometriai vonalak szabályosan futnak össze egy távoli pontban, de az alkonyodó fény, amely erről a végpontról jön, nem vet árnyékot. Ez a geometriai vízió teljesen más, mint a reneszánsz perspektíva-rajza, Dürer nevezetes látvány-konstrukciója, mert itt „a geometrikus dimenzió azt teszi számunkra lehetővé, hogy felfedezzük, a számunkra érdekes szubjektum miként lesz látvány-területünkre befogott, általa manipulált” (Lacan, 1977, 92). A látszatperspektíva ráadásul fordított, nem tőlem, a kép előtt álló nézőből származik, a néző valahol nagyon távol a vöröslő alkonyatban van, és a geometriai rajzokkal túlhangsúlyozva nézi a két figurát és persze engem, a kép nézőjét is. A kép „befog engem a csapdájába” (Lacan, 1977, 92).

A tárgyak árnyékai egy oldalról, a nő háta mögül érkező határozottan kellemetlenül éles fényből származnak. A férfi-figura egyik lába nadrágos-papucsos, a másik csupasz, mintha töredezett is lenne. Az eredeti Millet-képen nem szerepelt a két fekete függőleges szegély, A Dalí-képen egyik oldalon egy csellózó elegáns valaki látható, a másikon pedig két álló figura (vagy egy figura és az árnyéka). Az érdekes bennük, hogy fején-fejükön orális fixációt üzenő fallikus tárgyat, egy bagettet egyensúlyoznak, ugyanolyan, mint amit viszontláthatunk Dalí *Egy nő retrospektív mellszobra* alkotásában.²⁴ Ez a különös „szobor” másként is visszaköt Millet képéhez, mert ott a bagetten még egy tintatartó is van, mely egy mini-szobor formájában Millet képének két figuráját ábrázolja (Egri, 2020). Ebben a képben a tintatartó figurái a kép központi szereplőivé váltak. Maguk a képek építenek ki paranoid aktivitást, jelentés nélküli tárgyviszonyokat. A képelemek természetére vonatkozóan Lacan találó terminusát használhatjuk: az elemek nem mimetikusak, hanem a mimikri példái. A mimézis, az utánpótlás egy bizonyos értelmes keretben ad meg képelemeket, amelyeket aztán egységes üzenetként olvashatunk el. A mimikri nem utánoz, hanem egyszerűen lemásol, ismétel valóságdarabokat. A mimikri „tárgyi párhuzam, identifikáció, de tárgyi szinten, nem az értelem, hanem a kinézés lesz párhuzamos, egymásra vetülő” (Iversen, 2007, 43)

A képen szereplő tárgyak, személyek tömege (ellentétben Millet egykori képével) nem értelmezhető egységes látványként, a komponensek nincsenek egymással kapcsolatban, a kép nem nyit fel egy szituációt vagy egy homogén történetet (mint Millet képe), fragmentált, önállósodott elemekből áll. Csak rébusz-megfejtési stratégiával olvashatja a képet a néző, aki aztán a megfejtés közben mitologikus vagy Dalí más képein alapuló allegorikus értelmet ad az elemekhez. A kép – mint majd részletesebben is kitérek erre – rébusz, képrejtvény, „képírás”. A kép elemei dekonstruálják a kép egészét, azt a koherenciát, ami a Millet-képben még megvolt. Dalí képe nem olvasható tájképként, tárgyakat megjelenítő képei nem csendéletek (ahogy Cézanne is tudott persze már radikális, új „nézésű”, szemléletű csendéleteket festeni). A Dalí-műveket azonban nem a nézés, hanem a tekintet vezérli, gyakori követhetlenségük, szétesettségük, sajátos elem-halmazuk azonban azt jelzi, hogy a tekintet nem nyomozható le.

A paranoid kép genezise – tuché, grátisz

Dalí újra és újra visszatér a paranoiás teremtődés egy érdekes-fontos karakterére, arra, hogy ezek a konkrét, irracionális paranoia-tárgyak komoly energiával, meglepetésszerűen törnek a szubjektum világába. Egy ilyen példa, ahogyan Millet képével szembesült, azzal a képpel, amely egész életében paranoid referenciapont lett számára. Egy másik példa az, amikor „az Angelusnak a maroknyi cseresznyében való gyors, villanásnyi megjelenését átütő erejű paranoiás jelenségként értékelem. Azok közül való, amelyeknek igen árnyaltan összetett és rejtett asszociációs mechanizmusai még ma is jórészt ismeretlenek előttem”. (Dalí, 1986, 96.) Dalí a paranoia-kritikai

²⁴ Erről lásd Egri Petra értelmezését jelen számunkban.

mechanizmus természetében fedezi fel ezt a hirtelen, energikus behatást, amely ellentétes természetű az álom, a fantázia lassan beúszó, megélő introjektív folyamatával. Átéli, hogy „hogyan is ne lenne hatékony egy ilyen mechanizmus, amikor a tébolyító paranoiás sajátosságok tanulmányozása azt mutatja, hogy az objektív világ gyökeresen megváltozik, hirtelen átalakul, és ez az átalakulás azonnal ható asszociatív erejénél fogva teljesen leköti a figyelmemet, egész érzésvilágunkat olyannyira, hogy akarva akaratlanul csak bizonyos számú tényre és tárgyra tudunk koncentrálni, és minden más kiesik figyelmünk hatóköréből (Dalí, 1986, 131-134). Ez az az esemény, amit Lacan mint a „találkozás a Valóssal”-t ír le (Lacan, 1977, 53) azzal, ahogy a determináció, a kauzális kettős értelemben működik. Lacan Arisztotelész két fogalmát használva beszél az *automaton*-ról és a *tuché*-ről. Az *automaton* a világ eseményeinek logikus, értelmes folyamata, egy átlátható ok-okozati sor, jelölők hálózata vagy láncolata, a valóság működésének egyfajta „boldog”, örömelves, de mindig betöltendő hiányokat is mutató percepciója. E láncolat mögött azonban „mindig történik valami [...], a *tuché*, alapvetően mintha valami véletlenszerűség” lenne ott. A *tuché* „szerepe a Valós mint szembesülés [...], mint egy lényege szerint elvétett szembesülés [...], mely a pszichoanalízis történetében traumaként jelent meg” (Lacan, 1977, 55). A Valós bejelentkezése, a *tuché* „asszimilálhatatlan”, különös, furcsa értelmezhetetlen jel. Lacan jelzi, hogy „a trauma újra és újra megjelenik, gyakran nem elfátyolozott módon” és ilyenkor egyfajta „képernyőt” képez. A képernyő pedig a látvány és a tekintet kereszteződésében jön létre. Itt egyrészt a tárgyra geometriai (perspektivikus) pontból, nézőpontból vetülő látványban (*image*) keletkezik egy kép (ez az *automaton*, a mimézis). Ezt felülírja a tekintet, amely a kép felől fordul vissza, és a fény eredeteként egy a nézőre kényszerített képernyőt (*écran*) hoz létre. A „valóság itt bizonytalanság, ami figyelmet kíván meg [...], és egy szakadás tapasztalatában érzékelhető a percepció és a tudatosság között” (Lacan, 1977, 56). Freud elég gyakran jelezte már ennek a Valósnak a létezését, például az „álom köldöke” gyakran idézett gondolatával. Lacan ennek kapcsán külön hangsúlyozza, hogy itt nem egy mélyebb rétegről van szó, hanem inkább egy párhuzamos külsőről, „egy másik lokalitás, egy másik tér, egy másik szintér”, egy különös, romboló-megbontó valóság bejelentkezéséről beszélhetünk.

A szürrealista kép és tárgy pontosan ez a *tuché*, a Valós, a traumatikus paranoid létezésbe hatolása. Dalí egy külön fogalmat is kialakít a megnevezésére, a „grátis” (*gratuit*) szót használja. A grátisz „valami geometriai pont lehetne, tökéletesen védve minden szennyeződéstől, minden pszicho-érzékelési hatástól; más szavakkal minden affektív és testi kapcsolattól védett, és kívül van a fiziológián is [...], szigorúan konkrét és szignifikáns abban az értelemben, hogy egy személy hibás gesztusában jelenhet meg” (Dalí, 1930a, 229). Ezt írja „A rothadó számár”-ban: „Éppen a valósággal való koherenciájának hiánya miatt, és amiatt, hogy létezésükben ezt a grátisz-szerűséget látjuk, a szimulakrumok könnyen magukra ölthetik a valóság alakját, amely aztán a maga részéről igazodik a szimulakrumok erőszakához, amit egy materialista gondolkodás idióta módon összekever a valóság erőszakával” (Dalí, 1930, 158).

Lehet, hogy a grátisz az adódás. Adódik valami éppen úgy, ahogy, projektíven, és nem érzékelés-forrásból. Úgy látom, hogy rám világít valami, a világból erőszakot tesz

rajtam, a grátisz alapvetően hibás, torzító, mégis megrázó behatás. Erre az ismeretlen erőszakra én fantáziával, képpel reagálok. Dalí azért magasztalja a grátiszt, mert az a paranoiás képet felszabadítja a pszichológiai szennyeződéstől, a mélyebb, hermeneutikai értelemről. De a grátisz nem jelent homályosságot. Az előbb idézett „Szanitárius kecske” szöveget folytatva írja, hogy a grátiszként adott, behatolásként ható cselekedet „jelentéssel teli marad oly mértékben, hogy egy személy hibás gesztusában kaphat formát, olyanban, ahol egy személy anélkül, hogy tudna zongorán játszani egy márványtáblán, utánczásának tökéletes azonosságában meggyőződve utánozza a valóságos zongorista ujj-mozgását” (Dalí, 1930a, 30.). Ha ezt pontosítani akarnánk: a grátisz paranoid módon rám törő jelentése egy „hibás gesztus”, egy olyan tárgy-produktum, amely elfedi a vágy tárgya hiányát. Az utánczás akkor válik grátisz jellegűvé, „abban a pillanatban konkretizálódik, amikor a hamis zongorista egy pillanatra elveszti abszolút bizonyosságát az utánczásban” (Dalí, 1930a, 30.).

A grátisz a radikálisan tárgyi behatás, a paranoid esemény modellje, olyan, ahol a mindennapi tárgyra hirtelen agresszív, vágy-teremtette tárgyi rátelepedés történik. A konkrét irracionálisnak nincs jelentése, nem a megfejtés céljából adódik, hanem pótlék, helyettesítő egy ismeretlen helyén. Dalí ezzel egy egészen új kép és tárgyteremtési módot jelez. A romantika fedezte fel, fogalmazta meg egykor a képzeleti tárgy, egy új valóság létrejöttének a lehetőségét a költészetben, művészetben. Coleridge fantáziával szemben piederstálra emelt képzelete (*imagination*) a koramodern meghatározó tárgyképzési módja volt. Finkelstein (1996, 219-220) felhívja a figyelmet arra, hogy még a szürrealizmus pápája, Breton sem adta át magát a képek irracionálisának, és megmaradt a romantikus imagináció értelem-teremtő (tehát alapvetően metaforikus, szimbolikus) elvén belül. De Freud is (igaz, ebben később felülbírálta önmagát) az *Álomfejtés* elején, minden képzetet, álmot, automatizmust megfejthetőnek ítélte. Dalí elméletében és festői gyakorlatában „a képzelet (*imagination*) alárendelt, mert már nem az imaginatív, hanem a paranoid képesség hozza létre a képeket” (Finkelstein 1996, 219). A paranoid képesség pedig nem titkos, mély jelentést teremt, hanem a felszín tárgyait kapcsolja össze értelem-kizáró módon. A metaforikus mélység, azaz egy szubjektív értelem, jelentett napfényre emelése helyett metonimikusan egymás mellé tett tárgyak-halmazok jönnek létre, amihez aztán a befogadónak kell egy a képben nem rejtőző, sohasem volt értelmet találni. A paranoid kép ürességet teremt vagy éppen a testi kint, a szkatologikus abjektet (azaz az értelmes tárgy esszenciális hiányát) hozza napvilágra, zavart mutat, amihez kötelezővé válik valami rend hozzátapasztása.

A paranoid kép/tárgy konstrukciós elvei- kettős kép és anamorfózis

De vajon milyen is ez a konkrét irracionális, ez a grátiszként betörő tárgyi képzet? Dalí magyarázó, metapoétikus (azaz elméletben és képben is megmutatott) példája erre a *kettős kép*. Olyan karakterisztikusan paranoid kép-teremtő aktivitásról van szó, amelyben az egységes képzet materiális közegében jelenik meg valami radikális kettősség vagy sokszorososság. Nem a metaforikusságon vagy metonimikusságon (azaz a primer folyamatok, az álommunka transzformációját végző aktivitáson) keresztül

jelentés lesz a lényeg, hanem magában a tárgyban (itt a művészeti alkotásban) válik láthatóvá az álommunka formáló, tárgyteremtő működése.²⁵ A paranoia-technika a jelentés helyett a jelentésformálás háttérfolyamatait (azaz az álommunka eseményeit) teszi érzékelhetővé a mű materiális közegében, már csak azért is, mert maga a jelentés (az „igazság”) éppen a kettős kép kibillentő, dekonstruáló gesztusa miatt eleve elérhetetlen, vagy egyenesen nem is létezik. A kettős kép egyszerre valami és valami más, de nem egy metaforikus-szimbolikus jelentéstöbblet mássága, hanem az egyik tárgy mellé egy másik tárgy látványa kerül. A képre ránézünk, látunk valamit, de aztán a kép visszanéz ránk, és e tekintet nyomán valami mást kell látnunk benne, a világ paranoid, feloldhatatlan kettősségbe vagy éppen hármasságba kényszerül. A tekintet beépül a műbe. „A kettős kép [...] egyszerre példája annak, hogy valami lehet egy ló, s ugyanakkor egy nő képmása is” (Dalí, 1930, 157). Ennek egyik fontos példája Dalí „*Láthatatlan – alvó nő, ló, oroszlán*” című képe.



Ezek a képek egy radikális és gyakran kísérteties bizonytalanságot hoznak be a tárgyrepresentációba, hiszen „érdekes lenne kitalálni, hogy mi az, amit az adott kép valóban megjelenít, mi az igazsága, és azonnal kétségek kerülnek elő azon kérdés tekintetében, hogy magának a valóságnak a képei vajon nem csupán saját paranoiás képességük termékei-e” (Dalí, 1930b, 221). A képen valóban három (vagy több) tárgy látható. Egy hátán fekvő női akt, aki a deréknál pozíciót vált, mintegy hasra fekszik, és teste így képezi egy ló hátsó felét. Ez a „lovasítás” visszafelé olvasva teszi a nő felső testét a ló felső testévé. A nő és a ló hátsó részéhez rajzolt stilizált farok (ennek nincs köze a nő testéhez) viszont már egy oroszlán sörényét, fejét ábrázolja. Ugyanennek a

²⁵ Itt ki kellene térni az *Álomfejtés*be beírt álommunka-jegyzetre, mely szerint az álom alapvető jelentőségű karaktere az álommunka, és nem az álom-jelentés.

képnek egy másik bonyolultabb változata még egy férfi-aktot is beilleszt, meg féltucatnyi tojásformát, ennek majd a Narcisszusz képen lesz jelentősége.



A paranoid kép- és tárgyképzés talán legfontosabb fogalma azonban a kettős kép logikáját is lefedő-magyarázó anamorfikusság lesz.

Dalí 1932-ben publikálja a „Pszichoatmoszferikus-anamorfikus tárgy” című esszét (1932a), melyben a szürrealista tárgykezelés, a paranoid tárgyteremtés koncepcióját írja le. A tárgy itt már bevallottan „meghaladja a szimbolikus szintet”, mentes a „szimbólumok didaktikus kódétól” (Dalí, 1932a, 247), vagyis a hermeneutikai értelemről, és így eljut egy „valós materialisztikus konstitúcióhoz”. Az anamorfikus tárgynak „kifejezéstelen felszíne van [...], homályos, kétértelmű, amőbaszerű kontúrokkal” (Dalí, 1932a, 247). Dalí leírja, hogy miként születik az anamorfikus tárgy: egy teljesen sötét szobába szürrealisták tárgyakat hordanak, más szürrealisták, akik nem tudják, milyen tárgyak vannak a szobában, később bemennek a szobába, fény nélkül, teljes sötétben tapogatják, leírják a tárgyakat. A leírás alapján, szintén teljes sötétben, technikusok létrehozzák az így elképzelt tárgyakat, majd ezeket lefotózzák (újra úgy, hogy a fotós ne is lássa). Az elkészült, sötétben előhívott fotót egy acéldobozba teszik, aztán az acéldobozt folyékony fémbe merítik, ez megszilárdul, és ez a formátlan végtermék lesz az anamorfikus tárgy. Maga az eredeti tárgy abszolút láthatatlan, csak egy paranoid jellegű tárgykezelési sorozat végeredménye, egy teljesen formátlan burok jelzi, hogy ott van belül egy senki által sem látott és senki által sem viszontlátott elérhetetlen tárgy. Csupán tárgy-jelölő van a jelölt dolog lehetetlenségével párosítva.

Ezt az anamorfikus tárgyat, művet hozta létre már 1920-ban Man Ray az *Isidore Ducasse enigmája* című fotográfiájával. Igazi szürrealista kép-paradoxon, kép-

performatívum keletkezett azzal, hogy Man Ray csak lefotózta a tárgyat, ami utána el is tűnt – nyilván elővették a burokból az ismeretlen dolgot, megszűnt a szobor létezni, köznapi tárgyként használták tovább. Lényeges viszont, hogy a képi megjelenítéshez Man Ray szöveget, címet adott, egyfajta poétikai konstrukcióba, egy költő konstrukciójába vonta a tárgyat. Isidore Ducasse, írói nevén Comte de Lautréamont, a szürrealisták ünnepelelt elődje. Annak ellenére, hogy a képen csak egy becsomagolt, formátlan (így jelentés, szimbolika nélküli) tárgyat látunk, az utódok, kényszerű befogadói feladatuk jegyében tettek kísérletet az enigma feloldására. Lautréamont nevezetes és a szürrealisták által annyiszor idézett kijelentése („szép, mint az esernyő és a varrógép véletlen találkozása a boncasztalon”) nyomában állítólag (de ezt Man Ray nem mondja, nem mutatja) egy varrógép van a csomagon belül. Nem tudtam kideríteni, hogy ez az általában hangoztatott megfejtés honnan származik. Egri Petra a szürrealizmus és divat kapcsolatáról szóló dolgozatában (Egri, 2018) határozottan állítja a varrógépet, sőt nemcsak azt, hanem a boncasztalt is, hiszen a becsomagolt tárgy valamin van, bár ez a valami a fotón nem látható. Könnyen lehet azonban, hogy a szürrealista tárgy, az ilyen paranoid tárgy karakterének lényeges eleme, hogy az értelmezőkre, a befogadókra fejt ki paranoid kényszert. Richard Martin például egész marxista kiegészítést tesz, a varrógépet a munkásasszonyokhoz köti, az esernyőt pedig fallikus férfi-szimbólumnak mondja (Martin, 1987, 11-13). A becsomagolt ismeretlen, enigmatikusnak tartott valamit a tárgy tekintetének ránk vetülő interpretációs kényszerén keresztül tehát muszáj újra létezésbe hoznunk. Ironikus, hogy Man Ray műve (azaz a fotó eltűnt eredetije) a világ több múzeumában „remade” formában újra megtalálható, miközben eredeti alkotójának semmi ilyen megőrzési szándéka nem volt. Szokásosan varrógépet csomagolnak pokrócba.

Dalí paranoia-kritikája objektív, materiális strukturálással, de a kép-komplexek agresszív szubjektivitásával működik. Nem azt mondja, hogy megélem, tapasztalom, álmodom ezeket, hanem azt, hogy a világ ezekben a (szubjektív) formákban épül fel. A képek nem utalnak, nem szimbolizálnak valamit, hanem arra vonatkoznak, hogy létezik egy lényege szerint valótlan, mégis a mindennapi valóságnál sokkal valósabb tárgyi fantázia. A paranoid-kritikai festő olyan különös egyén, aki képes ezt a valóságnál valósabb realitást kifejezni. Kifejezetten érdekes, hogy Dalí már a harmincas években megfogalmazza és megfesti azt a tárgykonceptiót, amely csak Lacan 1964-es szemináriumában jelenik meg. Lacan pszichoanalitikus koncepciójában a kasztráció meghatározó szerepű: ez az élethelyzet, élmény, amikor a gyermek felfedezi az Apa elkerülhetetlen hatalmát, azt, amely az anyát és őt is megfosztja a fallosz birtoklásától. „A kasztráció megosztottságot eredményez: létrejön egyrészt a lemondásra ítélt szubjektum, másrészt megteremtődik a tárgy, amitől meg kellett válni: az anya” (Molnár, 2009, 306), valamiféle abszolút tárgy, amely éppen a hiányával az, ami, ez az *objet a*.²⁶ Az *objet a* tárgy-oka a vágynak, valamiféle maradék, paranoid visszavetítés, a vak tekintet munkája. Az *objet a* „értékes tárgy egy bezárt, értéktelen dobozban: az értékes tárgy a doboz bezártsága miatt nem látható, hiányzik; a fantázia vetíti bele a dobozba, hogy ott valami értékesnek kell lennie” (Molnár, 2009, 307), ez

²⁶ Az elnevezésben, amit „kis a tárgy”-nak is fordíthatnánk, az „a” az „*autre*” (másik) szót rejti, Lacan ragaszkodott ahhoz, hogy a kifejezés a francia eredetiben jelenjen meg a fordításokban is. A Lacan rendszer egyik, vagy talán a legfontosabb eleme jelen tanulmányban természetesen részletesen kifejtethetetlen. A következőkben Molnár Péter kitérő összefoglalójára és Evans (1996, 124-125) címszavára támaszkodom.

az, amit Man Ray becsomagolt tárgya vagy Dalí anamorfikus tárgya is létrehoz. „Az *objet a la látható mezőjében maga a tekintet*” (Lacan, 1977, 105, Lacan kiemelése). A dolgok (Lacan példája a tenger felszínén látott, rávillanó szemét szardíniás doboz hatása) fényt vetítenek a szubjektumra, a kép, a tárgya paranoid relációban van vele. Mindig rám néznek a dolgok, de én nem látom őket ott igazán: „a szem és a tekintet dialektikája az, hogy nincsen egybeesés, hanem éppen ellenkezőleg csak csábítás, csalétek. Olyan, amikor a szerelemben egy pillantást keresek, ami alapvetően nem kielégítő, ami hiányzik”, ez az, hogy „*te soha nem nézel rám arról a helyről, ahonnan látlak téged*” illetve ellentétesen: *amit nézek, az sohasem az, amit látni kívánok*” (Lacan, 1977, 102-103). Dalí festménye ennek a tekintet-nézés tévedésnek, összenem-illésnek a kutatása, produktuma. Ezért torz, orális és anális perverzításban formálódik, ezért enigmatikus, ezért paranoid. A „perspektíva fordított használatának felismerése ezért annyira fontos az anamorfózis struktúrájában” mondja Lacan, mintha Dalí Millet-képére utalna vissza, majd jelzi, hogy „a torzítás adja magát minden paranoid kétértelműségnek, minden lehetséges ilyen használatnak, amit Arcimboldótól Salvador Dalíig oly sokan alkalmaztak” (Lacan, 1977, 87).²⁷

Ezt a formális karaktert jelöli meg az anamorfózis kifejezés. Ez egy olyan esszenciális formátlanság, amelynek aztán a néző, a tekintet hatalma alá kerülve, végül kénytelen formát, értelmezést (azaz paranoia-kritikát) adni. Az ilyen anamorfikus képek – mondja Dalí – „a tárgy vágyán, az érinthető tárgy vágyán keresztül teremtődnek. Az volt a vágy [az *objet a*-hoz való viszony – mondaná Lacan], hogy mindenáron kikerüljön a tárgy a sötétből a fénybe” (Dalí, 1932, 237.). Az ilyen képek túllépnek, elkerülik, sőt kizárják a „valóságpróbát”,²⁸ azt az értelmezési és létezésbe hozó akciót, amellyel Freud „Az álomtan metapszichológiai kiegészítése” című tanulmányában az álmot elválaszthatónak látja a két szélsőségtől, a valóságtól és a hallucinációtól. Az történik ugyanis, hogy a tárgy, a képi egész valóságélemei nem integrálódnak, az egyes elemek éppen azok, amik, ugyanakkor valami mások is, az olvasó, a néző egyfajta ontológiai zavarba jön, a képzet hallucinatorikus természetűvé válik. A Dalí-féle paranoid folyamatban az alkotó vagy megtekintő alany projektál, tárgyiasít, vagy még pontosabban megtalálja a strukturált valóságban a nyomait (és nem jelentéseit) a belső, tudattalan vágyfolyamatoknak. Ez az aktivitás különös, alternatív valóságot teremt, miközben „hozzájárul a valóság összeomlásához”. Dalí visszautasította a tudattalan hermeneutikai megértésének elsődlegességét²⁹, a paranoid produktum nem oly módon interpretálódik, mint egy álom és az elfojtott, hanem egy párhuzamos valóságon keresztül egy tárgyi forma kezd el működni, amiben nem a metaforikus (analogikus jelentésre törekvés) az elsődleges, hanem a metonímia; az álommunka kifejezésével: az eltolás lesz az uralkodó, és csak a metonimikus alapkonstrukcióba épülve jelentkeznek szimbolikus, metaforikus relevanciák. Ez a *psichoaatmoszferikus-anamorfikus* tárgy. Nem kiegészítő a normál tárgyiság mellett, hanem Dalí számára lényegi és elsődleges tárgyiság az anamorfikus tárgy. Ha valaki nem anamorfikusan lát, csak valóságos ottlétét vél érzékelni, akkor valami

²⁷ És Lacan itt elemzi Holbein nevezetes *Nagykövetek* című festményének furcsa anamorfikus foltját.

²⁸ Ez fontos lehet, itt van Freud tárgy-elmélete, a valóság mint belső produkció, és nem a külső el(fel)ismerése. Nem korrespondencia igazság, hanem aleatorikus (Lacan jelzi ezt a Poe írásban), egy sajátos lelki-tudattalan aleatorikusság (esetlegesség) van benne.

²⁹ Ennyiben követi Freud álommunka és az álom köldöke kapcsán írt jegyzetét.

esszenciálisat nem vesz észre, valamire vak a világból, valami olyanra, amely mint tekintet végül mégis lecsap rá. Mindez, írja Dalí, „együtt jár azzal a rendszerszerű ténnyel, hogy az embernek a rendszert alapvetően a delíriumos gondolatok következményének kell tekinteni, hogy a gondolatok delíriumosok és ugyanekkor rendszerszerűek abban a pillanatban, amikor előfordulnak” (Dalí, 1933, 259). Ez az a pont, ahol Dalí ebben az esszében kijelenti, hogy „mindez szigorú módon igazolódott Jacques Lacan tiszteletre méltó, „A paranoiás pszichózisról és kapcsolatáról a személyiséggel” című tézisének olvasásakor”, és hogy „Lacan munkája tökéletesen bemutatja a jelenség objektív és kommunikálható hiperakutságát [...], a paranoid delírium már maga egy interpretációs formát hoz létre [...], egy aktív elemet, amely a rendszerszerű jelenlétből származik.” (Dalí, 1933, 260.)

Narcisszusz metamorfózisa

Dalí 1937-ben festette azt a képet, amit oly fontosnak gondolt, hogy elvitte Freudhoz megmutatni. Valóban egyik, vagy talán a legjelentősebb kép ez Dalí munkásságában, sőt, nemcsak kép, hanem kapcsolódik hozzá egy róla szóló hosszú vers is. Ennek bevezetésében állítja (így, csupa nagybetűvel), hogy EZ AZ ELSŐ VERS ÉS AZ ELSŐ KÉP, AMELY TELJES MÉRTÉKBEN A PARANOIA-KRITIKAI MÓDSZER INTEGRÁLÁSÁVAL SZÜLETETT (Dalí, 1937). A vers egy újabb kép, amely hol ismétli, hol továbbírja a tényleges festményt. Különös paranoid ekphraszisz, kép-leírás, ami sokkal inkább kép-teremtés, „tudatos félreinterpretálása a képi jeleknek, Dalí képessége arra, hogy ne »lássa« a dolgokat» (Lomas, 2011, 30). Dalí még a vers elején megjegyzi, hogy a képet „a távoli fixáltság állapotában kell nézni”, azaz egyfajta tekintetet kell vele indukálni, és „akkor Narkisszosz elhomályosuló figurája lassan eltűnik, és a kettős kép két képzete optikai fúzió keresztül egyetlen képzetben egyesül” (Lomas, 2011, 30). Azaz mintegy sztereoszkópiusan kell a képet nézni, a látvány két figurát hoz, a tekintet viszont egyetlen belsőleg hasadt, metamorfózisos egységet vetít vissza.



A vers valójában egy paranoid rátét a festményre, asszociációsorozat, amely kiegészíti, másik valóságba vonja a képet. A vers a sötétség és fény képeivel nyit, elindul a hó tisztaságától „az olvadás függőleges zuhatagáig”. A képen ez a jobboldali hátsó pont, felette a kék-fehér ég. Egy másik alkalmazott kép-halmaz a „függőleges zuhanás a magasból” a „tükröződések szédítő terén át”. Szemben a lefelé mozgással van egy égre feltörő irány, „a fű artézi forrása”, írja Dalí, melyből a nárciszvirágok emelkednek ki.

A versben a szexuális dimenzió jelenik meg a „heteroszexuális csoport” leírásában, amely különböző nemzetek személyeiből, meztelen táncosokból áll, minimális méretük ellenére mindegyik külön-külön alapvető nemzeti-faji jellemzőkkel ellátva. A csoport szorongást és fenyegetettséget vált ki Dalíból, és Narcisszus „messze a heteroszexuális csoporttól” ábrázolódik a képen a „késő délután hideg árnyékában”.

„Elveszti létét a legmélyebb mélység kozmikus szédületében,
amelyben énekel
saját képének hideg és dionüszoszi szirénje.”

A szelf elvesztésének képei közvetlenül a vágyhoz kapcsolódnak, és egyfajta fragmentációhoz kötődnek, amit a „kegyetlenül ásványi áradat” és „az éjszaka matt torca” jelez.

A képen azonban (ha nem Dalí paranoid mítosz-teremtését követjük) Narcisszus nem a tükörképét nézi, hanem saját szexét, az önmagába forduló libidót bámulja.

Narcisszus ovális fejében már ott van a hasíték, ugyanaz a forma, mint ami a kő-kézben tartott tojásen van. A teljes test egy metonimikus metamorfózison keresztül kézzé változik, anyagában pedig az élő test kővé lesz. Dalí a kezét „a víz ujjaiként” érzéketlen, borzasztó és halandó jelenségként még mindig földi valóként írja le. A kéz tartja a fej ovális tökéletességét, összekapcsolva ezzel a szkatologikus szörnyűség és a szexualitás vonzás kombinációját a tojásforma androgün ön-tartalmazásával. Ez a metamorfózis, amely akkor éri el csúcspontját, mikor a tojás meghasad, kinyílik és feltárja a „virágot, az új Narcisszust, Gala az én Narcisszusom”. A képen nincs nyoma Galának, Dalí feleségének, a vers nyilván később, egy paranoid gesztussal adta őt hozzá a képhez. Gala feloldja a nárcisztikus traumát, Narcisszus halálhoz kötődő lényegét (amit a kép persze még abszolút tartalmaz), mert a másik ember mint tükör a szerelembe fordítja át a magányos halált.

A kép és vers más szempontból is ellentéteződik: A vers egy folyamatot mutat be, a metamorfózis megtörténtét meséli el, a kép viszont szimultán jelzi a múlt és jelen pillanatait, a narratíva itt kettős képekkel jelenítődik meg, egy formával, amely ismétlődik a kő-kéz formájában.

Dalí a képet megelőző rajzaiban még tett kísérletet arra, hogy a kés és az emberalak összeolvadjon, kettős képet alkosson.



A képet – a sikertelen kettős szerkesztés helyett – két nagyméretű hasonló forma uralja: a nárcizmus káoszának strukturálói, egy relatíve kidolgozatlan, absztrakt emberi forma és egy láthatóan kő, szoborszerű kéz. Az emberi figura furcsa, magzatpozícióban ül, ő az intrauterin emlék, amelyről a *Salvador Dalí titkos élete* című könyvében azt írja, hogy „a méhen belüli paradicsom a pokol tüzének színeit viseli: vörös, narancssárga sárga és kékes. Puha, mozdulatlan, meleg, szimmetrikus, kettős és ragacos” (Dalí, 1942, 38). Ugyanerről a színről másutt Dalí a következőket írja: „az alkony atavizmusai az alkony ábrázolása jó alkalom a fosszilis agyrétek kibontakoztatására, atavisztikus és alkonyi nosztalgia az özönvíz előtti idők erkölcsinek kegyetlen állatisága. A világ hajnalának alkonyiségében rejlő atavizmus sok dialektikája” (Dalí, 1986, 19). A kép pontosan ilyen fosszilis (paranoid) agyrétek komplexuma.

Ami talán igen fontos, Narcisszus nem a tükörképét nézi a vízben, hanem saját meztelen testét, genitálóját. Fején, talán a hajában a tojás törésvonalához hasonló jeget látunk. A kő-kéz töredezett, rajta a természet nyoma, a hangyák, ujjai között tojást tart. A tojás Narcisszus fejéhez hasonló repedéséből nő ki a történet utolsó pillanata, a nárciszvirág. A két tárgy a kettős forma paranoid szerkezetére épül, csak itt nem egyetlen képben, hanem formájukban hasonló térben eltolt két képben jelennek meg. Így tériesítik az időt, a Narcisszus narratíva közép-részét és végét jelenítik meg. A kéz és az emberi figura egyaránt a vízből vagy a víz és szárazföld találkozásából emelkedik ki, formáik tükröződnek a vízben. Narcisszus színe és háttere meleg, vöröses, de valahogy kellemetlenül meleg. A kéz, a kő már kékesebb, és a Narcisszust körülvevő vörösest a tóban és az égen is hideg kékek törik meg. Egy másik szempont, ami azonnal szembeszökik, hogy Dalí előszeretettel használja a lemenő nap fényét, mely hosszú árnyékot vet, és a nagy árnyék konkrétabb, mert nagyobb alakkal fenyeget. Ez egyfajta negatív Gulliver-perspektíva. A másik

fénykezelési eszköz a poli-perspektivikus fényforrás felállítás. Láthatjuk, hogy Dalí a képben nem egyetlen fényforrást használ, hanem többet. Számtalan nap világítja meg az alakokat, amiből egyfajta multi-temporalitás szuggesztíója keltődik, amely az állóképben, amilyen egy festmény, az időben mozgás, a folyamat és eseményesség képzetét hívja elő.

A metamorfózis a két fő figura közötti átalakulással, az emberi teljes test kővé vált rész-test, kéz közötti áttétellel valósul meg; a kép egyetlen, jelen állapotba sűrítette a két sorozatot, narratívát alkotó lépést. A Narcissusz-történet valahol a halálöszönhöz kötődik, jelzi ezt a kővé válás, és jelzi ezt a testet, a húst felzabáló vadállat a kő-kéz tövében. Talán ide köthetők az erős, fekete árnyékok is. A sakktábla ezeknek a paranoid struktúrák jelje, ez benne az a bizonyos „matematikai” karakter. Fontos formális, festészet-technikai trükk ebben a festészetben, hogy meglepő perspektívákkal, térkezeléssel dolgozik. A lineáris perspektívába belerajzolt és aprólékosan kifestett alakok minden térmetaszetben élesen vannak ábrázolva, ami ellentmond a perspektivikus látásnak.

Ez a megjelenítési módszer azt szuggeralja, hogy a megjelenített világ tér-idei hierarchiája nemcsak hogy uralható, mint azt a reneszánsz óta a festészet a geometrikus perspektíva alkalmazásával sugallja, hanem az előbb említett, a perspektivikus látásnak teljesen ellentmondó látszólagosság előállításával és annak morfológiai átgyúrásával egyfajta hiperreális perspektivitás és anamorfizálás hozható létre. Így sikerül Dalinak egyrészt a tér „teljesen világos” jellegét és a geometrikusan hangsúlyozott tér hallucinatorikus „görbülését” egyidejűleg úgy megmutatni, hogy a néző a valóságosnál valóságosabb világba, egy vizuális fikcionalitásba esik. Itt már nem az imaginárius mezejében vagyunk, hanem a fikcionális-szimbolikus birodalmában. Mivel a hiperreális perspektivitás azt szuggeralja, hogy az előttünk álló tér átjárható, és mélységében megannyi megfoghatót nyújt, a létezők mutatásával együtt létre is kelti ezeket. Mégsem egy fantáziaélet vagy álomélet kerül itt vászonra, hanem a reális morfológiai átváltozhatósága, egy meggyőző lehetőségtér az örület megfoghatatlan abszolút bizonyosságával. Ezáltal tud a szürrealista festészet döbbenetet előcsalogatni a gyanútlan szemlélő tudatában. Módszere teljesen ellentmond az álomlátás vizualitásának – holott arra hivatkozik –, mert ott a szótalány és a hasonlóságok alaki homálya hívogat bennünket, és tesz minket a „mi-is-az” titkának felfedezőjévé. A néző ugyanakkor nem veszi észre, hogy egyidejűleg e képzetek értelmi utalásrendszerének és az emlékezeti narratívák szövedékének alanyává válik, s ezzel mindannyian egy paranoid csapdába kerülünk.

Felhasznált irodalom

Ades, D. (2018). Freud, Dalí & the Metamorphosis of Narcissus. In: *Freud, Dalí & the Metamorphosis of Narcissus. Exhibition Catalogue* (13-33). London: Freud Museum.

- Berressem, H.** (1996). Dalí and Lacan: Paining the Imaginary Landscapes. In: Willy Apollon, Richard Feldstein (eds.): *Lacan: Politics, Aesthetics* (263-293). New York: State University of New York Press.
- Breton, A.** (1924). A szürrealizmus első kiáltványa. Ford. Bajomi Lázár Endre. In: Bajomi Lázár Endre (szerk.): *A szürrealizmus*. Budapest: Gondolat, 1979.
- Breton, A.** (1932). *Communicating Vessels*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1990.
- Breton, A. – Aragon, L.** (1928). A hisztéria ötven éve. Ford. Járai Csenge. *Imágó Budapest*, 2020, 9(3): 153-155.
- Brooks, P.** (1998). A pszichoanalitikus kritika eszméje. In: Bókay Antal, Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány* (42-58). Budapest: Filum Kiadó.
- Dalí, S.** (1930). A rothadó számár. Ford. Egri Petra. *Imágó Budapest*, 2020, 9(3): 156-159.
- Dalí, S.** (1930a). The Sanitary Goat. In: Dalí, 1998, 226-230.
- Dalí, S.** (1930b). The Moral Position of Surrealism. In: Dalí, 1998, 219-222.
- Dalí, S.** (1932). The Object as Revealed in Surrealist Experiment. In: Dalí, 1998, 234-244.
- Dalí, S.** (1932a). Psychoatmospheric-Anamorphic Objects. In: Dalí, 1998, 244-248.
- Dalí, S.** (1933). New General Considerations Regarding the Mechanism of the Paranoiac Phenomenon from the Surrealist Point of View. In: Dalí, 1998, 256-262.
- Dalí, S.** (1935). *The Conquest of the Irrational*. New York: Julien Levy Publisher.
- Dalí, S.** (1937). *Metamorphosis of Narcissus*. Transl. F. Scarpe. New York: Julien Levy Gallery. In: Dalí, 1998, 324-329.
- Dalí, S.** (1939). Declaration of the Independence of the Imagination and the Rights of Man to His Own Madness. In: Dalí, 1998, 331-334.
- Dalí, S.** (1942). *Salvador Dalí titkos élete*. Ford. Balla Katalin. Budapest: Cartaphilus, 2004.
- Dalí, S.** (1986). *Millet Angelusának tragikus mítosza: „Paranoia-kritikai” értelmezés*. Ford. Kisari Miklós. Budapest: Corvina.
- Dalí, S.** (1998). *The Collected Writings of Salvador Dalí*. Ed., transl. Haim Finkelstein. Cambridge: Cambridge University Press.
- de Man, P.** (1999). *Az olvasás allegóriái: Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Ford. Fogarasi György. Szeged: Ictus.
- Descharnes, R. – Néret, G.** (2001). *Dalí. A festői életmű*. Ford. Körber Ágnes. Budapest: Taschen/Vince Kiadó.
- Egri, P.** (2018). Szürrealista női testképek a divatban. *Alföld online*, június 27. <http://alfoldonline.hu/2018/06/szurrealista-noi-testkepek-a-divatban/>

- Egri, P.** (2020). Tárgy, tekintet és paranoia-kritika. Salvador Dalí: *Egy nő retrospektív mellszobra*. *Imágó Budapest*, 9(3): 99-108.
- Evans, D.** (1996). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge.
- Finkelstein, H.** (1996). *Salvador Dalí's Art and Writing 1927-1942*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Freud, S. – Breuer, J.** (1895). *Studien über Hysterie*. In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 2, Transl. James Strachey. London: Hogarth Press, 1955. Magyarul megjelent részletei: Katharina... Ford. Bart István. In: *S. Freud: A Farkasember. Klinikai esettanulmányok II* (17-28). Budapest: Filum, 1998; Elisabeth von R. kisasszony. Ford. Schulcz Katalin. In: *S. Freud: Válogatás az életműből* (68-116). Vál. Erős Ferenc. Budapest: Európa, 2003.
- Freud, S.** (1900). *Álomfejtés*. Ford. Hollós István. Budapest: Helikon Kiadó, 1985.
- Freud, S.** (1908). A költő és a fantáziaműködés. In: Bókay Antal, Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány* (59-64). Budapest: Filum Kiadó, 1998.
- Freud, S.** (1909). Allgemeines über den hysterischen Anfall. In: *S. Freud: Gesammelte Werke*, 7. kötet (235-240). Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1999.
- Freud, S.** (1911). Pszichoanalitikus megjegyzések egy önéletrajzilag leírt paranoia- esethez (Dementia paranoides). Az úgynevezett „Schreber-eset”. Ford. Paneth Gábor. In: *S. Freud: A Patkányember. Klinikai esettanulmányok I.* (277-340). Budapest: Filum, 1993.
- Foucault, M.** (1988). A szubjektum és a hatalom. Ford. Kiss Attila Attila. In: Bókay A. et al. (szerk.): *A posztmodern irodalom kialakulása* (396-409). Budapest: Osiris Kiadó, 2002.
- Iversen, M.** (2007). *Beyond Pleasure – Freud, Lacan, Barthes*. University Park: Penn State University Press.
- Karafiáth J.** (1999). (szerk.) *Szürrealizmus*. Budapest: Raabe Klett Kiadó.
- Kőváry Z.** (2008). A vágy talánya – Salvador Dalí és az irracionális meghódítása. *Thalassa*, (19)4: 23-42.
- Lacan, J.** (1977). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis – The Seminar of J. Lacan Book XI*, Trans. A. Sheridan. London: W.W. Norton.
- Lacan, J.** (1981). *The Psychoses: The Seminar of Jacques Lacan, Book III, 1955-1956*. New York: Norton, 1993.
- Lacan, J.** (2006). *Écrits*. New York: W.W. Norton.
- Laplanche, J. – Pontalis, J.B.** (1994). *A pszichoanalízis szótára*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

- Lepoutre, T. – Madeira, M. – Guerin, N.** (2017). The Lacanian Concept of Paranoia: An Historical Perspective. *Frontiers in Psychology*, 8: 1564. September 15. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2017.01564/full>
- Lomas, D.** (2011). *Narcissus Reflected – The Myth of Narcissus in Surrealist and Contemporary Art*. Edinburgh: The Fruitmarket Gallery.
- Martin, R.** (1987). *Fashion and Surrealism*. New York: Rizzoli.
- Molnár P.** (2009). Lacan a festészetről. Festéktüszentő Hapci Benő művészete. In: Kovács Éva, Orbán Jolán, Kasznár Veronika Katalin (szerk.): *Látás, tekintet, pillantás* (305-314). Budapest, Pécs: Gondolat Kiadó, PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék.
- Németh L.** (1971). Bevezető Paul Cézanne leveleihez. In: *Paul Cézanne levelei* (5-13). Szerk. J. Rewald. Budapest: Corvina Kiadó.
- Rabaté, J.-M.** (2003). Loving Freud Madly: Surrealism Between Hysterical and Paranoid Modernism. *Journal of Modern Literature*, 25: 58-74.
- Roudinesco, É.** (1997). *Jacques Lacan*. Transl. B. Bray. New York: Columbia University Press.
- Salber, L.** (2004). *A művészet én vagyok: Salvador Dalí*. Ford. Dankó Zoltán. Budapest: Háttér Kiadó.
- Szabó Z. P.** (2008). A pszichoanalízis mint művészeti metanyelv az Andalúziai Kutya című film tükrében. *Filmkultúra*. <http://www.filmkultura.hu/regi/2008/articles/essays/bunuel.hu.html>
- Žižek, S.** (2002). Van-e oka a szubjektumnak? Ford. Katona Gábor. In: Bókay A. et al. (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása* (410-425). Budapest: Osiris Kiadó.
- Zweig, S.** (1993). *Sigmund Freud; Stefan Zweig és Sigmund Freud levelezése*. Ford. Horváth Zoltán, Kajtár Mária. Budapest: Balassi Kiadó.