



Javier Cuevas del Barrio

Csend és elutasítás között. Freud és az avantgárd*

Köztudomású, hogy Freudot számos avantgárd irányzat – kiváltképp a szürrealizmus – előfutáraként is számon tartják. Így több mint különös, hogy életművében egyetlen avantgárddal kapcsolatos utalást sem találunk. Sokatmondó ez a csend. Hogy lehet, hogy egy olyan gondolkodó, mint Freud, akinek elméleti munkásságában annyira fontos helyet foglal el a művészet, még csak meg sem említi az új művészeti mozgalmakat? Ezzel a kérdéssel Pandora szelencéjét nyitjuk fel, amelyből újabb és újabb kérdések bukkannak elő. Romantikus művészetelméletre alapozott művészetfelfogása akadályozta meg ebben? Vagy „egyszerű” ízlésbeli kérdésnek kell ezt tekintenünk? Műveiben milyen módszerekkel közelített Freud a művészetekhez? Milyen szerepet játszott mindebben az általa megalkotott művészi szublimáció fogalma? Esetleg épp a szublimáció folyamatáról kialakított elképzelései zárták ki azt, hogy szemléletébe bizonyos avantgárd technikák is beleférjenek?

Ez a Freud egész életművén végigvonuló, a vele párhuzamosan megszülető történelmi avantgárddal kapcsolatos csend disszertációm kiindulópontja. Az 1900 (az *Álomfejtés* megjelenése) és 1939 (Freud halála) közötti időszak az avantgárd történetének is döntő korszaka. Ezért nagyon különös, hogy – miközben ő maga nemcsak hogy fokozott érdeklődést mutatott a művészetek iránt, de azok elmélete egy részének kidolgozásában is fontos szerepet játszottak – műveiben sem általában az avantgárd művészekről, sem a földrajzilag hozzá oly közel lévő bécsi szecesszió, illetve osztrák expresszionizmus képviselőiről sem tesz semmiféle említést. Ugyanakkor szellemi élete háttérnyomata – barátaival és kollégáival folytatott levelezése – tanúsága szerint határozottan elutasító volt az új művészetekkel szemben. Leveleiben az új művészetre és leginkább annak képviselőire tett dehonesztáló megjegyzései az életmű e téren megmutatkozó csöndje mellett új fénytörésbe helyezik a szerző összes többi művészeti hivatkozását.

Vegyük sorra, miben nyilvánult meg ez az idegenkedés, hogy megérthessük, mi is történt voltaképpen.

* Részletek a szerző *Entre el silencio y el rechazo. Sigmund Freud ante el arte de las vanguardias* című disszertációjának „Freud y las vanguardias” című fejezetéből. Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, 2012.

Az osztrák expresszionisták

[...] Ha esetleg azt gondolnánk, hogy a szürrealisták Párizsa akkoriban túl messze esett Freud Bécsétől, annyit azért látnunk kell, hogy az expresszionizmus népszerű volt az osztrák művészek körében. Így aztán az ország fővárosában rendezett kiállítások és az azokról a – kávézóknak is olvasható – lapokban megjelent kritikák Freud számára is elérhető közelségben voltak.

A város – a pszichoanalízis megszületésének tanúja – egyben olyan osztrák expresszionista művészek életének és alkotótevékenységének színtere, mint Kokoschka, Schiele, vagy mindkettejük mestere: Klimt. Meg kell állapítanunk, hogy Freud velük kapcsolatos csendje nem véletlen, ugyanakkor éles ellentétben áll a leveleiben megfogalmazott markáns elutasítással. Ez a szembehelyezkedése az expresszionizmussal azért is meglepő, mert az avantgárd – és köztük most említett irányzata is – megszállottan fókuszált a családon belüli kapcsolati problémákra, ahogy ezt a kor színdarabjai is jól tükrözik. August Strindberg már az expresszionizmus időszakában írta az *Apát*¹, Arnold Bronnen pedig egyenesen *Vatermord* (Apagyilkosság) címmel írt színművet. És ha már irodalom, talán a legnevesebb példa: Kafka, aki jól ismerte Freud nézeteit, és aki számára az apa alakja az író külvilággal való kapcsolatában mintegy megkerülhetetlen közvetítővé vált.²

A mozgalom kiteljesedésének idején Oscar Pfister, zürichi evangélikus teológus, pszichoanalitikus könyvet ír *A művészeti expresszionizmus pszichológiai és biológiai alapjai* címmel (1920).³ Pfister, mint annyi más szerző, az „expresszionizmus” fogalmát tág értelemben használja. Nem csak a német nyelvű területek expresszionizmusát érti alatta, hanem sokkal átfogóbb módon értelmezi, így több jelenséget beleért, Picassótól a Blaue Reiteren át egészen a dadaizmusig, a zenében Arnold Schönbergtől Alexandr Szkrjabinig. Ő maga így magyarázza ezt könyve bevezetőjében: Az expresszionizmus „lényege a művészi kifejezőerő megnyilvánulása. De nem a külső világ, hanem a művész belső világának leképezése. Vagyis a természet teljes vagy majdnem teljes – azt szinte felismerhetetlenné tévő, vagy a valóság minden külső elemétől megfosztó – torzítása által létrehozott szubjektív valóság kifejezése.”⁴

Könyve első részében – amely egyik páciense, egy francia művész analízisének leírása – Pfister összegyűjtötte az általa elmesélt álmokat, valamint azokról a személyekről készített rajzait, akikről az analízis során beszélni kívánt (szülei, felesége, analitikusa, stb.). Az analitikus e fejezetben a rajzoknak nem elsősorban esztétikai, hanem pszichológiai jelentőségére koncentrált. Ebben Freud Leonardo-tanulmányának hatását véljük felfedezni, amelyben a szerző a művész élete és életműve közötti kapcsolatot annak életrajza, gyermekkori emlékei és alkotásai összefüggésében igyekezett feltárni. Könyve második részében a rajzok pszichológiai

¹ Lásd: Jaspers, K.: *Genio artístico y locura. Strindberg y Van Gogh*. Barcelona: Acantilado, 2001.

² Lásd: Kafka, F.: *Levél apámhoz*. Budapest: Noran, 2003. A Kafka és Freud művei közötti összefüggésről lásd: Roberts, M.: *Acerca de Kafka. Acerca de Freud*. Barcelona: Anagrama, 1980.

³ Pfister, O.: *Der psychologische und biologische Untergrund expressionistischer Bilder*. Bern: Ernst Bircher Verlag, 1920. Angol kiadása: *Expressionism in Art. Its Psychological and Biological Basis*. London: Kegan Paul, 1922. (A szöveg erre hivatkozik.)

⁴ Pfister, O., i. m. 5-6.

és biológiai meghatározottságát vizsgálja. Páciense életén és művészetén keresztül Pfister olyan fogalmakat értelmez, mint az azonosulás, illetve az elfojtás.

Műve harmadik részében az expresszionizmus pszichológiai és biológiai gyökereit kutatja. Tanulmánya egyik példányát – annak megjelenése után – Pfister elküldte Freudnak. 1920. június 21-én levelet kapott, Freud világos állásfoglalásával:

„Expresszionizmusról szóló könyvét ugyanakkora érdeklődéssel, mint amekkora ellenérzéssel kezdtem olvasni, aztán egy ültő helyemben kiolvastam. El kell, hogy mondjam, hogy a való életben ki nem állhatom ezeket a futóbolondokat, akikből semmi más nem látszik, csak hogy kártékonyak, és hogy ezekkel a »művészekkel« kapcsolatban szinte ugyanúgy érzek, mint azok, akiket Ön tanulmánya elején ostoroz, és filiszteusoknak meg vaskalaposoknak nevez. Miközben a végén világos és kimerítő magyarázatát adja annak, hogy miért is nincs joga ennek a népségnek ahhoz, hogy művészeknek nevezzék.”⁵

Freud nem hagy kétséget afelől, hogy miként viszonyul az expresszionizmushoz és annak képviselőihez. Az sem véletlen, hogy a „filiszteusok” közé sorolja magát. Fontos kifejezés volt ez a kor kulturális életében, mivel az avantgárd képzőművészek és írók megvetően alkalmazták mindazokra a polgári értékekre, amelyekkel művészetük szembement. Így ezek a magánlevélben leírt szavak világosan rámutatnak arra, hogy az életművében e témát körülvevő csend nem Freud érdektelenségéből és nem is ismerethiányából fakadt. Valójában ismerte ezeknek a művészeknek a munkásságát, ráadásul információi jó részéhez épp Pfisteren keresztül jutott. És milyen ismerősen csengenek a kritikájában megfogalmazott gondolatok! [...]

Szavai szinte visszhangozzák az osztrák expresszionisták bécsi kiállításai után megjelent hivatalos kritikákban leírt véleményeket. Ne feledjük, hogy egyik legkiemelkedőbb képviselőjüknek, Oscar Kokoschkának szabályosan el kellett menekülnie a fővárosból, miután 1909-ben az Internationale Kunstschau kertjében bemutatta egyik darabját, *A gyilkos, a nők reménységét* (Mörder, Hoffnung der Frauen, 1. ábra). Műve színpadra állításakor Kokoschka stilizált gesztusrendszerrel, a jelmez és smink újraértelmezésével (a szinte teljesen meztelen szereplők bőrére az emberi test ideghálóját festve), durva fizikai akciókkal, törzsi táncokkal, színpadi kellékekkel (fáklyák, dobok) igyekezett vad, törzsi atmoszférát teremteni. A botrány persze azért tört ki, amit mindez szimbolizált. Az előadás központi témája a férfi és nő közötti ellentét volt. Az előbbi, állati ösztönénél fogva sikeresen megmenekül a rabszolgaságtól egy szexuális orgia során, amely alatt megfojt egy névtelen nőt, majd később megöli az összes többit is. Mindez harcosok és szolgálólányok jelenlétében zajlik, miközben látjuk, ahogy egy tornyot teljesen elemészt a tűz.⁶

A darab mélyrétegében ott az Ödipusz-komplexus, és – ahogy általában az expresszionista darabok nagy részében – vagy az anya, vagy a lánytestvér iránt érzett incestuózus szerelem. A művet Akhilleusz és Pentheszileia találkozásának – a német

⁵ Meng, H. – Freud, E. L. (eds.): *Psychoanalysis and Faith. The Letters of Sigmund Freud and Oskar Pfister*. New York: Basic Books, 1963, 77.

⁶ Aliaga, J. V.: *Orden fállico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007, 88. Kokoschka írásainak világképéről az avantgárd irodalmi kontextusban lásd: Muschg, W.: *La literatura expresionista alemana: de Trakl a Brecht*. Barcelona: Seix Barral, 1972.

drámairodalomban előzőleg Kleist által is feldolgozott – modern, metafizikus megfogalmazásaként is értelmezhetjük.⁷ Kokoschka célja összművészeti alkotás létrehozása volt, amelyben a festészet–szobrászat–költészet jellegzetes kifejezőmódját igyekezett társítani, valamint az expresszionista költészet két dialektikus alapelvét egyszerre működtetni: a geometriát (a fényeken, díszleteken, jelmezeken keresztül) és a kiáltást (az emberi hang és a zene által).⁸ [...] Színpadi műve akkora botrányt okozott, hogy a művész minden kinevezését visszavonták, ott kellett hagynia az Iparművészeti Főiskolát, és a kritika, valamint a hivatalos körök támadásai miatt – melyekben „közveszély okozásával” vádolták – végül Ausztria elhagyására kényszerült. Előbb Svájcba, aztán Németországba ment, ahol kapcsolatba került a legfontosabb expresszionista körökkel: a Die Brücke, a Der Blaue Reiter illetve a Der Sturm folyóirattal.⁹ [...]

De nem csak Kokoschka járt így. Hasonló vádaskodásoknak volt kitéve a bécsi expresszionizmus másik nagy alakja, Egon Schiele is. Vázlatszerű, szaggatott vonalakkal felskiccelt rajzai térben elszigetelt, furcsa pózokban feltárulkozó, kitekert kezű és lábú, csavart testtartású, olykor csonkított, görcsös, kiszolgáltatott, meztelen testeket, fájdalmas tekinteteket ábrázolnak; arca, korai ráncainak dacára: a lázadó és szorongó kamaszé. És mint ilyen: egy, a szexualitást tagadó társadalomban Schiele a test felmutatásával válaszol, a nárcizmus és az exhibicionizmus határvidékéről. Természetesen a szexualitás ilyen agresszív megfogalmazása szétfeszíti a kor igen szűk tolerancia-keretét, ezért 1912-ben „erkölcstelenség” vétsége miatt elítélik, ráadásul végig kell néznie egyik műve bírósági végzés alapján történő elégetését. (Másodszor él meg ilyesmit, mert korábban apja – örültségi rohamában – elégette a festő összes rajzát.) [...]

Kokoschka és Schiele után ki kell térnünk mesterükre és előfutárakra, Klimtre is, akinek indulását – későbbi elismertsége dacára – komoly nehézségek és éles viták kísérték. 1893-ban a Képzőművészeti Akadémia elutasította tanári kinevezését, mivel destruktívnek ítélték festészetét, amely nyílt érzékiségével láthatóan többeket megriasztott. Egymást követték az elmarasztaló ítéletek és kritikák: míg az akadémiai világ műveinek homályos szimbolizmusát utasította el, addig a katolikusok azok szabados szexualitását, végül a filozófusok az épp uralkodó irányzat, a pozitivizmus tagadását vélték látni bennük. A kor harcias sajtója rávetette magát a Filozófiát, az Orvostudományt és az Igazságszolgáltatást ábrázoló alkotására, pornográfiával és „érthetetlen gondolatok érthetetlen formákkal” történő kifejezésével vádolva azt. [2. ábra] Pedig csak annyi történt, hogy Klimt művében, a tudomány eredményeinek és megbízhatóságának dicsőítése helyett az ember még feltáratlan, sötét, mélyben munkáló, rejtett oldalát: a sors és az ösztönök erejének alávetett emberi létezését próbálta megfogalmazni. A továbbiakban egyetlen hivatalos intézmény sem kérte fel őt semmilyen tisztségre, így vetve meg a bécsi szecesszió alapjait. [...]

⁷ Fancelli, M.: Assasino speranza delle donne. In: S. Sabarsky (ed.): *Oskar Kokoschka. Dipinti e disegni. A firenzei Medici-Riccardi palotában rendezett kiállítás katalógusa* (1987. ápr.4 – jún. 7.) Firenze, Artificio, 1987, 36. Lásd még: Schorske, C.: Robbanás a kertben: Kokoschka és Schönberg. In: Uő: *Bécsi századvég. Politika és kultúra*. Budapest: Helikon, 1998, 284-321.

⁸ Gatt, G.: *Oskar Kokoschka*. Barcelona: Nauta, 1971, 18.

⁹ Casals, J.: *El expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Barcelona: Montesinos, 1982, 49-51.

Nehéz megértenünk, hogy Freud, akit számtalan kritika ért a gyermeki szexualitás elméletének 1905-ös megfogalmazása után, miért nem értette ezeket a művészeket, és miért nem állt melléjük, amikor az őket ért vádak olyannyira hasonlóak voltak azokhoz, mint amikkel korábban a tudóst illették. [...]

Ne feledjük, hogy Freud Arisztotelész esztétikájából indult ki, a – görög tudós által alapvetően a drámára vonatkoztatott, de az analitikus egész művészetfelfogását meghatározó – mimézis és katarzis fogalmából. Így aztán Freud korának művészei hiába fordultak a szexualitáshoz, annak felforgató, társadalom-átalakító erejéhez, felfogásuk összeegyeztethetetlen volt azzal a művészetszemlélettel, amelyben a szépség az utolsó eshetőség volt a borzalommal szemben, mivel azt nem felmutatni, hanem eltakarni, elleplezni kellett. Freudnak szüksége volt erre az elleplezésre, a klasszikus formák, a szépség leplére. Ezért határozottan elutasította azokat a művészi megnyilvánulási formákat, amelyek ugyan az övével azonos szemléletben gyökereztek (a szexualitás polgári prűdérián túlmutató fontossága), de attól eltérő utakon jártak, eltérő eszközöket használtak.

Ráadásul az expresszionisták hallani sem akartak a szépségkultuszról és a *l'art pour l'art*-ról, ezeket dekadens esztétikák sajátjainak tartották. Sokkal inkább az élet számára hozták létre a művészetet, annak megalkotására, valós megélésére. Ahogy Mario Praz rámutat¹⁰, Kokoschka képei nem elfedték, hanem egyenesen leleplezték az ember legkevésbé vállalható ösztöneit, és ezáltal – érthető módon – elutasítást váltottak ki. Ezt mutatják többek között az osztrák műkritikus, Strzygowski szavai, aki „bűzölgő pocsolyáknak”¹¹ nevezte Kokoschka alkotásait. Jól ismert a nácik modern művészetekkel kapcsolatos állásfoglalása. Degenerált művészetnek tartották – egyebek közt – van Gogh, Picasso, Paul Klee és Kandinszkij műveit is. [...]

Kérdés, hogy felforgatható-e az adott társadalmi rend ezzel a távolságtartással, elleplezéssel? Vizsgáljuk csak meg a két, ellentétes művészetfelfogást: azt, amely a szemlélődés, az esztétikai ízlés felől közelít, és azt, amely a társadalom megváltoztatásának eszközeként tekint magára. Itt a lényegi különbség. A Freud által is vallott arisztotelészi elvek szerint ahhoz, hogy a tragédia, vagy bármely más művészet hatni tudjon az esztétikum-teremtette távolságon túl, nélkülözhetetlen a szemlélt dologgal (színházi előadás, festmény, stb.) való azonosulás. Ugyanakkor az avantgárd kritikai attitűdje (az expresszionistáktól, Brechten át Duchamp-ig) jórészt arra irányul, hogy épp ezt az illúziót, ezt az azonosulást kezdje ki annak érdekében, hogy a nézőt kritikai állásfoglalásra készítse, és a korra olyannyira jellemző, a társadalom megváltoztatására tett utópisztikus törekvések megvalósítására ösztönözze.¹² Az avantgárd alkotások dehumanizáltsága, a velük való azonosulás lehetetlensége volt tehát az egyik oka annak, hogy Freud nem igazán szimpatizált ezekkel a mozgalmakkal. Belátható, hogy az új művészet, amely nem felelt meg a katarzis és mimézis arisztotelészi elvének, a vele való azonosulás elvének, a „művészet, mint szublimáció” elvének, végső soron – tágabb értelemben véve – egy egész kultúrafelfogást támadott.

¹⁰ Modern, R.: *El Expresionismo literario*. Buenos Aires: Nova, 1958, 40.

¹¹ Praz, M.: La bambola di Kokoschka. In: Sabarsky, i. m., 43.

¹² A befogadó szerepéről a reneszánsztól a 20. századig lásd: Puellas, L.: *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada, 2011.

Nem sokkal a már idézett, Pfisternek írt levele után Freud újabb említést tesz a modern művészetekről 1922. december 26-án Karl Abrahamnak írt levelében, Tihanyi Lajosnak egy Abrahamról készített litográfiáját látván:

„Ez borzalmas. Tudom, hogy Önben kitűnő embert tisztelhetek, épp ezért még sajnálatosabbnak tartom ezt a kisebb jellemhibát, amellyel oly megértően, sőt rokonszenvvel viseltetik a modern »művészet« iránt. [...] A művész kijelenti, hogy így látja Önt. Vajon mi szükség volna arra, hogy ő és a hozzá hasonlók analitikusok elé kerüljenek, hisz csupán szélsőséges példái Adler elméletének, mely szerint csak súlyos, veleszületett látásproblémával lehet valakiből festő, vagy műszaki rajzoló.”¹³

[...] Míg Freudot Pfister és Stefan Zweig igyekeztek közelebb vinni az avantgárd művészethez, a szimbolista Arnold Böcklin munkáit egy páciense révén ismerte meg. Néhány év múlva, 1916-ban, amikor Freud az álommunkáról beszél a Bécsi Egyetemen tartott bevezető előadásaiban¹⁴ (*Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*), ezen belül a keverékszemélyek megjelenéséről az álomban, párhuzamot von az antik mitológia félig ember, félig ló alakjával, a kentaurral, amely, mint említi, Böcklin képein is megjelenik. [...]

Dadaizmus és szürrealizmus

A Breton-eset

A dada nem kapcsolódik olyan szorosan a pszichoanalízishez, mint a szürrealizmus. Azt gondolhatnánk, hogy az új tudomány, a pszichoanalízis, melyet a polgári életszemlélet ellenállással fogadott, kedvező megítélésre talált a dada-mozgalom alapítói körében. De nem így történt. Tristan Tzara szavaival: „A pszichoanalízis veszedelmes betegség, elaltatja az ember valóságellenes tendenciáit, és a polgárság számára teremt rendszert.”¹⁵ A dadaisták polgárság-kritikája világosan kitűnik Hans Arp szavaiból is:

„A burzsoázia úgy tekintett a dadaistákra, mint züllött szörnyetegekre, felforgató gonosztevőkre, ázsiai barbárokra, akik addig ármánykodtak, míg el nem rabolták a polgárság álmát. [...] A dadaisták a polgárság életébe zürzavart hoztak és távoli, mégis erőteljes visszhangokat: ajtócsengőik hangja élesen fülükbe hasított, féltve őrzött pénzkazettáik összevonták szemöldöküket, kitüntetések és tiszteletbeli tagságaik listája felrobbant és beszennyeződött.”¹⁶

¹³ Falzeder, E. (ed.): *The Complete Correspondence of Sigmund Freud and Karl Abraham (1907-1925)*. London: Karnac, 2002, 461-462.

¹⁴ Freud, S.: Az álommunka. In: Uő: *Bevezetés a pszichoanalízisbe*. Ford. Hermann Imre. Budapest, Gondolat, 1986, 140-150.

¹⁵ Tzara, T.: Dada kiáltvány 1918. In: Beke László, Borus Judit (szerk.): *Dadaizmus antológia*. Budapest, Balassi, 1998, 18.

¹⁶ Részlet Hans Arp *A köldökpalack* című művéből. Idézi Ades, D.: *El dada y el surrealismo*. Barcelona: Labor, 1975, 3.

Az első világháború alatt történt néhány találkozás a zürichi pszichoanalitikus iskola egy-két tagja és a dadaisták között. Zürich, a dada szülővárosa egyben Bleuler és Jung, két – kezdetben Freud-követő – pszichiáter városa is, az a hely, ahol Breton és Aragon megismerkedhetett a pszichoanalízis módszereivel.¹⁷ Az igazi kapcsolat a dadaizmus és az analízis között Jung személyén keresztül valósult meg. Ismeretes Jung modern művészetek iránti érdeklődése. Könyvtárában számos, e témakört érintő kiadványt gyűjtött. A dadaisták között voltak olyanok, akik műveikben nyílt utalást tettek a pszichoanalízisre, mint Sophie Tauber 1918-ban készített, *Freud Analyticus* címet viselő bábjával (3. ábra), amellyel a jungi elmélet néhány aspektusát és a Jung és Freud közötti polémiát is megidézte. Ugyanakkor Jung 1918-as, „A tudattalanról” című cikkében világossá tette a dadaival kapcsolatos álláspontját:

„A természet ezen elveszett darabja azonban bosszút áll rajtunk: meghamisított, eltorzult formában tér vissza, például tangójárványként, futurizmusként, dadaizmusként, és bármilyen olyan örült és ízléstelen formában, amit csak képesek vagyunk létrehozni.”¹⁸

Természetesen nem ez volt az egyetlen alkalom, amikor Jung hasonló szellemben nyilatkozott a dadaistákról. Ernest Jones – a dadaizmus esetleges pszichotikus gyökereire vonatkozó – kérdésére a svájci analitikus így válaszolt: „Túlságosan idiotikus becsületes elmebaj számára.”¹⁹ Ugyanakkor Henri-René Lenormand drámaíró, miután igyekezett a freudi pszichoanalízist színházi eszközökkel ábrázolni, a dada iránt is érdeklődést mutatott, hogy a jelenségre pszichoanalitikus magyarázatot találjon. Minderre Francis Picabia válasza ennyi volt: „Induljunk csak ki egy pillanatra abból a freudi tételből, amelyre Ön a véleményét alapozza: arra a következtetésre juthatunk, hogy a dadaisták elmebetegek. Viszont van valami, ami ellentmond ennek az állításnak: az elmebetegség szükségképpen akarathiánnyal, vagy legalább akaratgyengeséggel párosul, nekünk pedig van akaratunk.”²⁰

Freud hatása a dadaizmusra tehát meglehetősen vitatott, és feltehetően kevés dologra terjedt ki. Erre jól rávilágít Breton és Freud bécsi találkozója is.

Breton, Aragon, Éluard és Péret – a modernség mibenlétének és irányelveinek meghatározását célzó kongresszus kudarca után – 1922-ben szakított hivatalosan a dadaizmussal. Tzara és Breton kibékíthetetlen ellentétei miatt a szakítás szükségszerű volt.²¹

Az I. világháború kezdetén az akkor orvos André Breton a Nantes-i Katonai Kórházban, majd a Saint-Dizier-i Pszichiátriai Intézetben teljesített szolgálatot. A frontról beszállított, súlyosan deliráló katonákat a későbbi költő pszichoanalitikus módszerekkel – álomértelmezés és szabad asszociáció segítségével – kezelte, két olyan eszközzel, amely később a szürrealista munkák alapvetésévé vált. Így elmondható, hogy egy valós klinikai módszer alkalmazása során jutott el a „szürrealis” létezésének tételezéséig, amelyhez később az automatikus írással nyitott utat. Saint-Dizier-i

¹⁷ Raymond, M.: *De Baudelaire al surrealismo*. Madrid: Fondo de cultura económica, 1983, 233.

¹⁸ Jung, C. G.: A tudattalanról. In: Uő: *Változó civilizáció*. Budapest: Scolar, 2019, 33.

¹⁹ Jones, E.: *Sigmund Freud élete és munkássága*. Budapest: Európa, 1983, 329.

²⁰ Levél H. R. Lenormandnak. Idézi Béhar y Carassou, i. m., 75.

²¹ Nadeau, M.: *Historia del Surrealismo*. Barcelona: Ariel, 1975, 61.

tartózkodása azért is fontos, mert ott szerzett tudomást Freud munkásságáról, habár azt csak később, 1922-ben ismerhette meg teljes mélységében, amikor a *Bevezetés a pszichoanalízisbe*, illetve *A mindennapi élet pszichopatológiája* fordítása megjelent.²²

1921. október 10-én Freud bécsi lakásán fogadta Bretont. A találkozást a költő kezdeményezte, aki azért kereste meg Freudot, hogy az elismerje a szürrealisták – a tudat által elnyomott tudattalan vágyak felszabadítását célzó – törekvéseit. A kettejük közti dialógus – Breton szempontjából – nem volt sikeres, hiába hivatkozott Charcot-ra és Babinskira, nem sikerült elfogadtatnia magát. Freud rezzenéstelen és előítéletes maradt ezzel az anti-művészeti mozgalommal szemben, amelynek – úgy érezte – Breton személyében a mesterével találkozott.

Ugyanebben az évben került alkalmazásra a pszichoanalízis egyik eszköze, a szabad asszociáció a művészi szövegalkotás területén, Breton és Soupault 1921-ben megjelent *A mágnese mezők* című művében. A feladat egyszerű volt: a két költő egybegyűjtötte több találkozásuk alatt létrejött, nem irányított gondolatai sorát, melyet később semmiféle korrekciónak nem vetett alá.²³ Ebben két technika: az automatikus írás és a kollázs keveredik. Georges Sebbag szerint ezzel a szöveggel a két szerző „a belső szó szimultán hangrögzítőjévé és gyorsírójává igyekezett válni”.²⁴ Ugyanakkor az automatikus írás és a pszichoanalitikus szabad asszociáció közötti kapcsolat nem ilyen egyszerű, hiszen a bretoni diskurzusban az automatikus írást értelmező utalások – az áltudományos okkultista hagyományoktól egészen Freudig – igen eltérő szellemi hatásokról árulkodnak. Ugyanez érzékelhető *A szürrealizmus első kiáltványának* álmra vonatkozó részeiben, amely Freud elméletét egy tisztán okkultista hagyománnyal vegyíti.²⁵ Ráadásul a szürrealisták elgondolása szerint a pszichés automatizmus hipnózissal is előidézhető, ami nem is állhatott volna távolabb Freud elképzeléseitől, aki addigra már rég elutasította ezt a módszert. Ennek dacára a szürrealisták, köztük Breton, Aragon, Soupault, Crevel, Robert Desnos és Max Ernst egyéni és csoportos hipnózissal is kísérleteztek. Desnos volt az, aki önhipnózisban készített monológokat és rajzokat, s úgy gondolta, hogy éber állapotban képtelen lenne hasonlókat alkotni. Ily módon a hipnotikus álmat a tudattalamból jövő költői képek közvetlen forrásának tekintette. Végül több nyugtalanító kísérlet után világossá vált, hogy ezek a próbálkozások veszélyesek és nehezen kontrollálhatók.

A Freud személyével és műveivel történt első érintkezések és az első művészeti kísérletek lenyomatai megtalálhatók az 1924-ben kiadott *A szürrealizmus első kiáltványában*. Ugyanebben az évben jelent meg a *Révolution Surréaliste* első száma, huszonnyolc szürrealista – köztük Freud, Picasso és de Chirico – fotójával.²⁶ (4. ábra)

²² Roudinesco, É.: El Surrealismo al servicio del psicoanálisis. In: Uő: *La batalla de cien años. Historia del Psicoanálisis en Francia*. II. kötet (1925-1985). Madrid: Fundamentos, 1993, 36-37.

²³ García De Carpi, L.: *Las claves del arte surrealista*. Barcelona: Planeta, 1990, 8.; Breton, A. – Soupault, P.: *Los campos magnéticos*. Barcelona: Tusquets, 1982.

²⁴ Sebbag, G.: André Breton, collagiste. In: Juan Manuel Bonet et al.: *El surrealismo y sus imágenes*. Madrid: Mapfre, 2002, 66.

²⁵ Houdebine, J.-L.: El “concepto” de escritura automática: su significado y su función en el discurso ideológico de André Breton. In: Pierre Barberis et al.: *Literatura e ideologías*. Madrid: Alberto Corazón, 1972, 99-119.

²⁶ Sebbag, i. m., 68.

A *Szürrealista kiáltvány*ban több hivatkozás is történt Freudra. Az első rávilágít a tudattalan felfedezésének jelentőségére, amelynek a későbbiekben a szürrealista poétikában kardinális szerepe lett. „Látszatra merő véletlen, hogy nemrég fény derült a szellemi világnak egy részére, szerintem messzemenően a legjelentősebbre; arról a területről van szó, mellyel illet nem törődni. A fényt Freud felfedezéseinek köszönhetjük.”²⁷ Ezt követően az álmértelmezés fontosságát emeli ki: „Nagyon helyesen tette Freud, hogy vizsgálódását kiterjesztette az álomra. Elfogadhatatlan ugyanis, hogy eddig oly kevés figyelmet szenteltek lelki tevékenységünk e tekintélyes részének.”²⁸

A következő Freudra utaló idézet a szabad asszociáció és az automatizmus közötti kapcsolatra vonatkozik: „Minthogy még mindig sokat foglalkoztam akkoriban Freuddal, akinek a vizsgálati módszereivel alkalmam volt megbarátkozni, mert a háború alatt magam is alkalmaztam őket a betegeimmél, elhatároztam, magamból csikarom ki azt, amit tőlük szoktunk kicsikarni, vagyis a lehető legsebesebben áradó monológot.”²⁹

Láttuk, hogy a fenti idézetek Freud elméletének azon sarkpontjaira vonatkoznak – a tudattalan felfedezése, az álmértelmezés és a szabad asszociáció –, amelyek miatt a bécsi analitikus hivatkozási alap lett a szürrealisták számára. [...]

A *Szürrealista kiáltvány* híres definíciója szerint: „A szürrealizmus a léleknek olyan zavartalan önműködése, melynek célja szóban, írásban, vagy bármi más módon kifejezni a gondolkodás valódi működését. Tollba mondott gondolat, függetlenül az értelem bármiféle ellenőrzésétől s minden esztétikai vagy erkölcsi törekvéstől... A szürrealizmus bizonyos, korábban elhanyagolt gondolatársítási formák magasabbrendű valóságába vetett hiten, a gondolat öncélú működésén alapul.”³⁰

Ha megvizsgáljuk a szövegben szereplő fogalmakat, mint az „önműködés”, a „magasabbrendű valóság”, „tollba mondott gondolat”, azt találjuk, hogy sokkal inkább Jung elméleteihez, semmint a freudi életműhöz kötődnek. Eredetüket leginkább a 19. századi francia pszichiátria „mesterséges szomnambulizmus”, hisztéria és a „személyiség betegségei” körül lefolytatott vitáiban találhatjuk. Így aztán, ha a fogalmak és Freud között lehetséges, illetve szükséges kapcsolódási pontokat találunk, azt csak Janet-t, Charcot-t és Liébeault-t idézve tehetjük meg.³¹ Nyilvánvaló, hogy a szürrealisták szellemi heterogeneitása volt Freud távolságtartásának egyik oka, hisz az analitikus komoly erőfeszítéseket tett annak érdekében, hogy a pszichoanalízist más egyéb terápiás eljárásoktól, valamint a mágiától és okkultizmustól világosan elhatárolja, rámutasson a köztük lévő különbségekre. Hogy a Freud–Breton ellentétet jobban megértsük, fontos emlékeztetnünk az analitikus azon törekvésére, hogy élesen elválassa a tudás szféráját a művészet világtól, eltérő jellegüket kihangsúlyozza, és a köztük lévő határok

²⁷ Breton, A.: Első szürrealista kiáltvány. In: Bajomi Lázár Endre (szerk.): *Szürrealizmus*. Budapest: Gondolat, 1979, 175.

²⁸ Breton, A., i. m., 176.

²⁹ Breton, A., i. m., 189.

³⁰ Breton, A., i. m., 192-193.

³¹ Starobinski, J.: Freud, Breton, Myers. In: Uő: *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid: Taurus, 1974, 257-258.

tiszteletben tartására intsen. Valószínűleg ez zavarta igazán Bretont, aki szemére vetette Freudnak, hogy milyen hajthatatlan, amikor különbségtételről, határkijelölésről és kirekesztésről van szó, amit a francia költő a klasszikus racionalizmus, sőt a neopozitivizmus örökségének tartott.³²

Ha a szürrealista mozgalomban létezik vezérgondolat, az kétségkívül az egyéni, illetve társadalmi szabadság. Így e mozgalom fejlődésére két név, Freud és Marx volt a legnagyobb hatással.³³ Ha az első szürrealista kiáltvány Bretonja számára a pszichoanalízis volt a képzelet felszabadításának eszköze, úgy a második kiáltvány Bretonja már a marxizmusban vélte megtalálni a felszabadítás útját.³⁴

Breton pszichoanalízis-kritikája is az individuum-társadalom dichotómián alapul, amennyiben felrója az analízisnek a társadalmi cselekvés hiányát. Breton szürrealizmusa talán ebben a köztes térben definiálható, az egyéni-személyes és az utópikus-idealista, forradalmi elképzelések találkozási pontjánál, ezért is illeti kritikával a pszichoanalízis állítólagos érdektelenségét a társadalom átalakítását célzó forradalmi cselekvéssel szemben. Nem tudunk egyetérteni Breton álláspontjával. Freud már a *Túl az örömelven* 1920-ban megjelent munkájától kezdve tudja, hogy bárminemű utópia a halálöszönhöz kötődik. Vagyis hogy az egyén nemcsak az életösztön – a szürrealisták által annyit emlegetett Erósz –, de a halálösztön, a Thanatosz irányítása alatt is áll. Mindebből úgy látszik, hogy a szürrealizmus társadalmi konvenciók ellenében folytatott harca – azaz a nyelv és a hagyományos értelemben vett szexualitás felszabadítása, korlátainak ledöntése, különös tapasztalatok és érzések újfajta megélésének szabadsága – nem az volt, aminek maga vélte. Hanem rabszolgaság: az erőszakos, romboló, ösztönszerű cselekedetek rabigája. Ahogy Donald Kuspit rámutat, a lázadás révén elért autonómia merő bohózat volt. A csoport felbomlását végül e lázadásba vetett hitük okozta.³⁵

[...] Breton nem vette figyelembe azt sem, hogy Freud tudatában volt a pszichoanalízis korlátainak; annak, hogy az milyen mértékben képes az embert segíteni, hiszen ha nincs belső szándék a változásra, akkor nincs változás. Ezzel már a kasztrációs komplexusnál járunk, annál a markáns választóvonalnál, amely miatt Freud és Breton álláspontja mindvégig kibékíthetetlen maradt, és amit akár a következőképpen is leírhatnánk: Breton vs. Freud, forradalmi aktivitás vs. kasztrációs komplexus.

Néhány szerző rámutat arra, hogy Freud hatása a húszas években keletkezett művekre eltörpül az 1932-es *Közlekedőedények* és az 1940-ben megjelent *A fekete humor antológiája* című kötetekre gyakorolt hatása mellett. A szürrealisták csak a '30-as években kezdték valódi mélységükben kiaknázni a freudizmus által nyújtott lehetőségeket.³⁶

³² Starobinski, J., i. m., 256.

³³ Starobinski, J., i. m., 154-155.

³⁴ Kuspit, D.: La re-visión surrealista del psicoanálisis. In: *Uó: Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid: Akal, 2003, 78.

³⁵ Kuspit, D.: Amigos prescindibles, ideologías imprescindibles. In: *Signos de psique*, 90.

³⁶ Clifford, B.: *André Breton, Arbiter of Surrealism*. Idézi: Chadwick, W.: Masson's 'Gradiva': The Metamorphosis of a Surrealist Myth. *Art Bulletin*, 1970, 52 (4): 417, 24. lábjegyzet.

Breton azonban ezek után is igyekszik Freud tetszését kivívni, és megnyerni őt a szürrealisták ügyének. Saját álomelemzéseket küld Freudnak, és felrója neki, hogy az *Álomfejtés*ben nem említi meg az álom szimbolikáját felfedező Volkert nevét. Levelezésük végén ott az elhíresült Freud mondat: „Továbbra sem vagyok képes világosan látni a szürrealizmus mibenlétét és céljait.”³⁷ Breton ennek ellenére 1937-ben felkéri Freudot, hogy csatlakozzon *Trajectoire du rêve* című kiadványukhoz.³⁸ Freud ekkor sem akar azonosulni a mozgalommal, sem megértést tanúsítani iránta. Ennek dacára Breton, amikor értesül Freud nácik általi előzetes letartóztatásáról, a fenti kötet első oldalán így ír az analitikusról: „A mélyen tisztelt mester, akinek szellemiségében testesült meg igazán a Goethe által áhított „Mehr licht”, akinek ezen a világon oly sokan köszönhetjük létünk és cselekedeteink értelmét, Freud, most 82 évesen szörnyek karmai közé került, tudattalan, bestiális erők kíméletlenségének végtelenül kiszolgáltatva.”³⁹ Majd az 1938-as szürrealista szótárban a következő szavakkal emlékezik meg róla: „Éljen Freud, a nagy bécsi tudós!”⁴⁰

A Dalí-eset

Freud elmélete nagy hatással volt Dalí egész munkásságára, ezt részletekbe menően fel is dolgozták. Dalí a madridi egyetemi kollégiumban került kapcsolatba Freud műveivel. Akkoriban Buñuel olvasta nagy érdeklődéssel a bécsi professzor írásait, valószínűleg ő javasolta barátjának az analitikus műveit. José Moreno Villa így emlékszik a kollégista Dalíra: „vékony, szótlan, magába zárkózó, félénk fiú (ki hitte volna?!), aki állandóan Freud könyveit bújja”.⁴¹ Ez a szenvedélyes olvasás és a művészetére gyakorolt elementáris hatás mondatja Santos Toroellával, hogy a festő a '20-as években – a Lorcával és Buñuella a Kollégiumban együtt töltött idő alatt – sokkal inkább freudista volt, mint szürrealista.⁴²

Freud *Összes műveinek* kiadása 1922-ben indult el Spanyolországban, és akkora reveláció volt, hogy 1923 októberében a *Revista de Occidente* folyóirat már arról ír, hogy Spanyolország-szerte „kiéhezten falják” a bécsi szerző munkáit.⁴³ A szürrealizmus megjelenésével nyilvánvalóan fokozódott a Freud iránti érdeklődés, de az sem lehetetlen, hogy Dalí a szürrealizmus első kiáltványának megjelenése előtt már olvasta őt. [...]

Salvador Dalí titkos élete című önéletrajzában⁴⁴ a festő rendkívüli jelentőséget tulajdonít ezen olvasmányainak, és leírja, mekkora hatással volt rá az *Álomfejtés*, amelynek elolvasása után minden egyes dolgot kényszeres megszállottsággal, szigorú

³⁷ Breton, A.: *Los vasos comunicantes*. Madrid: Siruela, 2005, 137. E kiadás végén Freud három, 1932-es levele.

³⁸ Breton, A.: *Trajectoire du rêve*. Vál. André Breton. Paris: Guy Lévis Mano, 1938.

³⁹ Idézi: Roudinesco, E., i. m.

⁴⁰ Breton, A. – Éluard, P.: *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid: Siruela, 2003, 42-43.

⁴¹ Gibson, I.: *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*. Barcelona: Debols!llo, 2003, 124.

⁴² Santos Torroella, R.: *La miel es más dulce que la sangre: las épocas lorquianas y freudianas de Salvador Dalí*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

⁴³ Gibson, I., i. m., 124.

⁴⁴ Dalí, S.: *La vida secreta de Salvador Dalí*. Barcelona: Editorial Antártida, 1942.

pszichoanalitikai szempontok szerint értelmezni kezdett, az érzéseitől kezdve a környezetében lezajlott történésekig.

A bécsi analitikusnak az emberi viselkedésről kialakított elméletei mindenekelőtt a fiatal festő problematikus szexualitásából eredő szorongásának enyhítésére szolgáltak, hogy aztán később, 1927-től kezdve festői életműve nagy részének alapvetésévé váljanak.⁴⁵

Maga Freud is megjelenik *A tavasz első napjai* című képén (5. ábra); a kritikusok egyetértenek abban, hogy a festmény jobb oldalán látható alak Freuddal azonosítható.⁴⁶

Több bécsi találkozásra tett kísérlete után Dalí végül Londonban, 1938. július 19-én – Stefan Zweig közbenjárására – ülhett le személyesen Freuddal, egy évvel annak halála előtt. Magával vitte az előző évben festett *Narcissus metamorfózisa* című festményét (6. ábra) egy hasonló témájú versével együtt, valamint egy, a *Minotaure* folyóirat számára a paranoiáról írt szövegét. Mind a festmény, mint a vers kiemelkedő jelentőségű: az első olyan művei közé tartozott, melyet a festő teljes egészében a paranoia-kritika módszerét követve hozott létre. Maga Breton is azt állította, hogy a '20-as években, a szürrealizmus első korszaka után Dalinak – az automatizmushoz és az álmokhoz szorosan kötődő – paranoia-kritika módszere tulajdonképpen a szürrealizmus poétikájának megújítása volt. A költő szavaival:

„Dalí elsőrangú eszközzel ajándékozta meg a szürrealizmust: a paranoia-kritika módszerével, amely, mint ahogy ő maga rögtön be is bizonyította, a festészetre, költészetre, filmművészetre, jellegzetes szürrealista objekték létrehozására, még a divatra, művészettörténetre, illetve bárminemű egzegézisre is egyaránt alkalmazható volt.”⁴⁷

[...] Dalí joggal feltételezte, hogy elnyeri Freud tetszését egy olyan képpel, mely a szubjektum pszichoanalitikus értelmezésének egy központi gondolatát tette meg tárgyául. Csakhogy ezt illetően alapvető felfogásbeli különbség volt köztük: Freud szerint a képzőművészet és az irodalom, akár a mítoszok, a maguk keresetlenségében hagyják megnyilatkozni az ember természetének titkait, melyek mélyreható feltárása a pszichoanalízis feladata. Freud tehát arra mutatott rá, hogy míg a klasszikus művészet lehetővé teszi számára, hogy benne a tudattalan működését kutassa, egy szürrealista festmény csupán a tudat működését képes felmutatni. Ezt az állítást Dalí a szürrealizmus halotti bizonyítványának, „doktrinává, szektává, izmussá” degradálásának tartotta.⁴⁸

[...] Beszélgetésük alatt Dalí portrét készített Freudról. (7. ábra). Találkozásukat követően mindegyikük másképp emlékezett az ott történteke. Dalí így idézte fel Freud szavait: „A klasszikus festményekben a tudattalant kutatom, egy szürrealista

⁴⁵ García de Carpi, i. m., 54.

⁴⁶ Gibson, I., i. m., 250.

⁴⁷ Breton, A.: ¿Qué es el surrealismo? In: S. Dalí: *Metamorfosis de Narciso*. Barcelona: Galaxia-Gutemberg, 2008. Ebben a kiadásban Dalí eredeti kéziratái és jegyzetei is közlésre kerültek.

⁴⁸ Lomas, D.: Sobre el narcisismo en Dalí: una introducción. In: S. Dalí: *Metamorfosis de Narciso*, 90. A cikk szerzője rámutat szöveg és kép, a vers és a festmény kapcsolatának fontosságára Dalí *Narcissus metamorfózisa*ának esetében.

festményben a tudatost.”⁴⁹ Aztán – mivel Freud olyannyira hangsúlyozta a szublimáció fontosságát – így ír: „Emlékszem, többször is micsoda hévvel ejtette ki a »szublimáció« szót.”⁵⁰ Elemzésünk szempontjából fontosak Freud ezen szavai. [...] Felfogása szerint minden, a művészet körébe tartozó jelenség előzőleg végig kellett, hogy menjen a szublimáció folyamatán. Ezért hangsúlyozta annyira ezt a fogalmat Dalí előtt. Itt meg kell említenünk, hogy a freudi és lacani pszichoanalízis különbséget tesz a neurózishoz köthető szublimáció, illetve a pszichózishoz köthető behelyettesítés között. Lacan fogalmait egy hasonlat erejéig kölcsönvéve: az apa nevének behelyettesítése az Apa Neve mint metafora megalkotásához vezet. És e helyt már a művészet és behelyettesítés kapcsolatáról, azaz a művészet mint behelyettesítés és nem mint szublimáció tételezéséről beszélünk.⁵¹

Egyértelmű, hogy Dalí – találkozásukkal kapcsolatos – várakozásai nem teljesültek. Azt gondolta, hogy Freud az egyetlen, aki – mint egyenlő az egyenlővel – képes lesz párbeszédet folytatni a paranoiájával. Ezzel szemben, Dalí megfogalmazásában: „Csigaházkoponyója áthatolhatatlan maradt mind intuitivitásom, mind legbelső erőm előtt. Valójában csak a saját elmélete érdekelte, nem a személyem. Már nem a jelenben élt. [...] Két zseni találkozott, de köztük a levegő nem szikrázott fel.”⁵²

Mindez nem akadályozta Dalít abban, hogy úgy gondolja, más körülmények között hatással lehetett volna Freudra.

„Meggyőződésem, hogy ha előbb, vagy többször találkoztunk volna, megváltoztatta volna néhány művészettel kapcsolatos elképzelését [...] Én lettem volna az élő, eklatáns példa arra, hogy a paranoia, pontosabban az irracionális tudattalan legbizarrabb megnyilvánulási formái serkentőleg hatnak a racionális működésre, és ugyanolyan termékenyítő erővel hatnak a valóságra, mint az experimentális logika. A paranoia-kritika delíriuma az emberi szellem egyik legnagyobb megnyilatkozása. Freud akkor már kétségkívül nagyon idős volt ahhoz, hogy képes legyen nézeteinek átértékelésére, és készen álljon új tapasztalatok befogadására.”⁵³

Ha Freudnak már nem is volt ideje Dalí személyiségén keresztül tanulmányozni a paranoiát, az élete nagy részét a pszichózis kutatásának szentelő Jacques Lacannak alkalmá volt rá. [...] Ahogyan Freud pszichoanalízise hisztériás női betegek megfigyelésével indult, úgy Lacan munkássága Aimée és a Papin-nővérek esetének vizsgálatával kezdődött. (Utóbbiak büntette inspirálta Jean Genet-t a *Cselédek* megírására.) Egyikük a hisztériából, másikuk a paranoid pszichózisból indult ki. Ekképpen, ahogy korábban a hisztéria, később Dalín keresztül a paranoia is a szürrealista esztétika integráns részévé vált. Bár a paranoia nem számított kifejezetten

⁴⁹ Dalí, S.: *Vida secreta de Salvador Dalí* (1942). Idézi: Iribas, A.: Salvador Dalí desde el psicoanálisis. *Arte, Individuo y Sociedad*, 2004, 16: 29.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ Lacan, J.: *Le Séminaire. Livre XXIII. Le Sinthome (1975-76)*. Paris: Éditions de Seuil, 2005. Ezen a szemináriumon hangzottak el Lacan gondolatai James Joyce munkásságáról, melyek többek között a behelyettesítés fogalmát is érintették.

⁵² Dalí, S.: *Confesiones inconfesables*. In: Iribas, i. m., 30.

⁵³ Uo.

női betegségnek, ennek közvetlen összefüggésbe hozása a Papin-nővérekkel a szürrealisták részéről nem volt véletlen: ők tulajdonképpen az – általuk egészen (a politikai gyilkosságot elkövető anarchista) Germaine Bertonig visszavezetett – antihősnők hosszú sorának csupán legújabb példajaként tekintettek rájuk. Mire Dalí érdeklődése Lacan munkássága felé fordult, addigra szótárában már szerepelt a paranoia szó: Jean-François Millet *Angelus*áról szóló, a paranoia-kritika módszerét alkalmazó elemzése megelőzi Lacan tanulmányát. Amikor később Dalí elolvasta Lacan doktori disszertációját a paranoid pszichózisról, abban saját módszere igazolását látta.⁵⁴

[...] A paranoid pszichózisban kiemelt szerepe van a tekintetnek és az üldözési mániának. Nem célunk e kórkép elemzése, de említést érdemel, hogy Freudban, Dalíval történt találkozása után erős nyomot hagyott a „nyílt tekintet”, ill. „fanatikus szemeknek” az emléke, mint ahogy az is figyelmet érdemel, hogy a Papin-nővérek büntényük során kivájták áldozataik szemét, amint azt Oidipusz tette magával, amikor cselekedetei súlyával szembesült.

[...] Lacan szeretett volna megismerkedni Dalíval, különösen azután, hogy elolvasta annak a *Le Surréalisme au service de la Révolution* című folyóiratban 1930 júliusában „Rothadó számár”⁵⁵ címmel megjelent, kritikaiparanoia-módszerét is érintő írását.⁵⁶ Lacan felhívta őt, és megbeszéltek egy találkozót. A festő orrlyukában ronggyal fogadta az analitikust. Lacan meg se rezzent, és az este folyamán mindketten aktív részesei voltak a – Dalí emlékei szerint – „állandó dialektikus kavargásban zajló, kétórás beszélgetésnek”.⁵⁷

A másik szürrealista művész, aki nagy figyelmet szentelt a paranoia tüneteinek és azok művészi ábrázolásának, Luís Buñuel volt. Érdeklődése többször fordult a pszichológiai dokumentumfilm felé. Olyannyira, hogy egyik tervezett filmjének a *Pszichopatológia* címet szánta. „Ebben több pszichés betegség eredetét és lefolyását készülök körüljárni, a beteg életét, kezelését, delíriumos állapotait bemutatva. Így a néző közvetlenül érezhetné a skizofrén beteg világát, és szinte belülről tapasztalhatná meg a paranoid valóságértelmezést.”⁵⁸ Elképzelhető, hogy a rendező fenti szavai furcsán hatottak 1939-ben, de elég világossá válnak, ha megnézzük az *Ő* vagy az *Archibald de la Cruz bűnös élete* című filmjeit, és még érthetőbbek lesznek, ha végignézzük Hitchcock 1945-ös (mellesleg Dalí közreműködésével készült) *Elbűvölve*, illetve 1961-es *Psycho* című alkotását. Az *Ő* – Buñuel szerint – egy

⁵⁴ Fer, B.: Surrealismo, mito y psicoanálisis. In: B. Fer – D. Batchelor – P. Wood: *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid: Akal, 1999, 224, valamint: Greeley, R. A.: Dalí's Fascim; Lacan's Paranoia. *Art History*, 2001, 24(4): 465-492.

⁵⁵ Magyar fordítását lásd e számunkban. (A szerk.)

⁵⁶ A szürrealisták, főként Dalí vonzódásáról a kísértetieshez lásd: Ramírez, J.A.: *Dalí: lo crudo y lo podrido*. Madrid: Antonio Machado, 2002.

⁵⁷ Dalí, S.: *Vida secreta de Salvador Dalí* (1942). Idézi: López Herrero, L. S.: *La cara oculta de Salvador Dalí*. Madrid: Síntesis, 2004, 49. Lacan paranoia-elméletének kialakulása és Dalí paranoia-kritikai módszere összefüggéseiről lásd: Ibáñez Brown, N.: *Lacan y Dalí: dos obras, dos caminos, un encuentro*. Buenos Aires: Grama, 2010.

⁵⁸ Sánchez Vidal, A.: Cine surrealista español: la búsqueda de una concreción. In: J. García Gallego (ed.): *Surrealismo. El ojo soluble*. Málaga: Litoral, 1987, 93.

paranoiás beteg tragikomikus portréja, amely azonban annyira élethű lett, hogy Lacan a diákjainak, mint tudományos dokumentumfilmet vetítette.⁵⁹

Amint láthattuk, a '30-as évek a pszichoanalízis és a szürrealizmus találkozási szempontjából kifejezetten gyümölcsözőek voltak. Freud Bretonnal és Dalival történt találkozási mellett meg kell említenünk a fiatal Lacan kapcsolatát a szürrealistákkal, akikhez nemcsak intellektuális érdeklődése, de George Bataille-on keresztül családi kötelék is fűzte. Sőt, nyugodtan állíthatjuk, hogy a '30-as években egyenesen csoporttag volt, s ezzel a két oldal közötti átjárást segítette. Az azonban bizonyos, hogy saját szürrealista gyakorlatán keresztül juthatott el a freudi tudattalan, a nyelv, valamint a szubjektum decentrációja közötti összefüggés felismeréséig.

Visszatérve Freud és Dalí találkozásihoz, nem mehetünk el a tény mellett, hogy az analitikus szürrealistákat elutasító korábbi véleménye a festő látogatását követően megváltozott. A találkozás másnapján így írt Stefan Zweignek:

„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) örülni tartani a szürrealistákat, akik szemlátomást engem választottak védőszentjüknek. A nyílt tekintetű, fanatikus szemű, tagadhatatlanul nagy mesterségbeli tudással rendelkező ifjú spanyol azonban megváltoztatta ítéletemet. Valóban nagyon érdekes lenne analitikusan megvizsgálni egy efféle kép keletkezését. [...]

Ami a másik látogatót illeti⁶⁰, úgy a jelölt dolgát nem könnyítettem meg. Próbára akartam tenni, vajon mennyire erős a hajlandósága, és nagyobb áldozatkészségre akartam sarkallni. Az analízis olyan, akár egy nő, aki szeretné, hogy meghódítsák, de azt is tudja, hogy nem sokra fogják becsülni, ha nem tanúsít kellő ellenállást.”⁶¹

Az egyik érdekes dolog Freud megfigyelő attitűdje: mintha analízist végezne, felfigyel a „nyílt tekintetű” festő „fanatikus szemeire”. Ugyanakkor megragadja őt az a technikai tudás is, amellyel Dalí alkotásait létrehozta. Úgy tűnik, ebben az értelemben Freud mintha megbékélne legalább azokkal a szürrealistákkal, akiknél módja van megtapasztalni művészetelemzése régi, jól bevált kategóriáját, a művész mesterségbeli tudását. [...]

A másik érdekesség, hogy Dalí munkái, elsősorban a *Narcissus metamorfózis*a felkelti Freud érdeklődését, és úgy gondolja, hogy érdemes lenne analitikus szempontból tanulmányozni az alkotói folyamatot, amellyel azt létrehozta.

Végül az is szembeötlő, hogy Freud mintha a csábítás játékát sem vetné meg annak érdekében, hogy a pszichoanalízist a többi tudásforma között megfelelően

⁵⁹ Uo.

⁶⁰ A másik látogató egy Edward James nevű brit költő volt, akit Zweig a Dalí-házaspár mellett magával vitt Freudhoz, és aki pszichoanalitikus kezelést szeretett volna. (A szerk.)

⁶¹ *Stefan Zweig és Sigmund Freud levelezése*. Budapest: Balassi, 1993, 156.

pozicionálja. [...] „Az analízis olyan, akár egy nő, aki szeretné, hogy meghódítsák, de azt is tudja, hogy nem sokra fogják becsülni, ha nem tanúsít kellő ellenállást.” Elképzelhető, hogy Freud avantgárddal kapcsolatos csöndje és elutasítása mögött tudatos távolságtartás is munkált, mivel tudta, hogy a pszichoanalízis presztízsét csak a rá irányuló vágy folyamatos fenntartásával lehet megőrizni? Így aztán túl az expresszionistákkal szembeni merev polgári attitűdjén, illetve a szürrealisták irányában megnyilvánuló közönyén és malíciáján, időnként hajlandó volt engedni a kísértésnek, hogy egy-egy avantgárd művész elcsábítsa? Majd élete végén nyitva hagyta azt a lehetőséget is, hogy „nagyon érdekes lenne analitikusan megvizsgálni egy efféle kép keletkezését”.

Tudjuk, hogy Freud milyen szigorú volt a pszichoanalízis alaptéziseinek a sajátjától eltérő értelmezésével szemben. Fenntartás nélkül elfordult azoktól, akik – mint Adler és Jung – nem mindenben követték elgondolásait. A pszichoanalízis mind elméletét, mind gyakorlatát tekintve kialakulófélben lévő, új tudományág volt, Freud hisztériás nőbetegeivel végzett és álomértelmezésen alapuló, mély intuíciójának eredménye. Ez is oka lehetett annak, hogy – Breton kérése dacára – nem csatlakozott olyan művészi csoportosuláshoz, amelynek légből kapott, zavaros, sajátos elképzelései voltak a pszichoanalízisről. Ahogy tudóstársai „eltévelyedésétől”, úgy a szürrealisták és leginkább Breton szemléletétől is védeni próbálta a pszichoanalízist. Távol tartotta magát tőlük, abbéli igyekezetében, hogy az okkultizmushoz és mágiához való vonzódásuk ellenében a pszichoanalízis tudományos jellegét hangsúlyozza. Miközben természetesen semmiféle akadálya nem volt annak, hogy Freud királyi útja a tudattalanhoz (vagyis az álmok és a szabad asszociáció) a szürrealisták számára egyben kreativitásuk felszabadításának kivételesen hatékony eszköze legyen.

Az avantgárd művészet társadalmi megbecsültségéről

[...] A szublimáció fogalmának meghatározásakor, a művészi tevékenységgel kapcsolatban Freud ismételten rámutat az egyén – alkotásai által kivívott – társadalmi megbecsülésére, annak jelentőségére. De mi történik abban az esetben, ha a művésznak folyamatos elutasítás az osztályrésze? Nem lehet, hogy a társadalmi elutasítottság is egyik alapvető oka volt annak, hogy Freud tudomást sem akart venni az új művészetek létezéséről? Az a tény, hogy a társadalom elutasítja a művet, nem kérdőjelezi-e meg egyben Freud szublimáció-elméletét, „a szexuális impulzus eltérítését egy nemesebb, magasabbrendű cél felé”, amely „hatalommal, pénzzel és nőekkel” honorálja a művészeket?

Freud elmélete szerint a szublimáció az ösztönkésztetés egyik lehetséges – lényegét tekintve mind az elfojtástól, mind az eszményítéstől eltérő – útja; s az ösztöntörekvés ezen eltérülése a kielégülés társadalmi mozzanatát is magában foglalja, vagyis azt, hogy a szublimációs kielégülés a társadalmi Másik elismerését is hordozza, ahogyan egyfajta lemondást is, mely ugyancsak állandó jellemzője az ösztöntörekvés szublimációs útjának.

[...] Így láthatjuk, hogy az avantgárddal kapcsolatban a (műveiben tapasztalható) csend és a (leveleiben megfogalmazott) elutasítás nem annyira Freud „prúd polgári” reakciója volt, hanem azé a teoretikusé, aki megértette, hogy a tudattalan kifejeződésének tekinthető avantgárd művészetek, amelyeket nagy részben társadalmi elutasítás övezett, nem feleltek meg a szublimációelmélet kritériumainak.

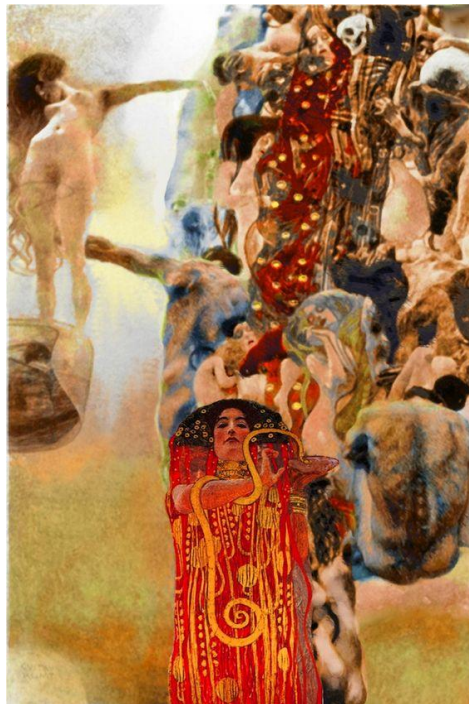
Idegenkedő előfutár

[...] Azt is hangsúlyoznunk kell, hogy Freud vizsgálódásai kiterjedtek egy, a saját koráig kevésbé kutatott esztétikai kategóriára: a kísértetiesre is. Hoffmann *Homokemberének* tanulmányozásával egy olyan fogalmat definiált, amelynek az elemzés megjelenése után jelentős hatása – s az avantgárd mozgalmakban kiemelkedő befolyása – lett a művészi, esztétikai, kritikai elméletre és gyakorlatra egyaránt. A baba (báb) és a női test összefüggésének felvetésével egyrészt a kísérteties egy elemére, másrészt Jentsch után a nő tárgyiasításának – a szürrealizmusban eléggé elterjedt – gondolatára mutatott rá. (Ennek egyik korai példája Kokoschka – szakításuk után – Alma Mahlerről készített babája, és egy kései, tragikus precedens: Bellmer esete az élettelen, megalázott babák fotografálásával, majd élő barátnőjének hasonló szerepbe kényszerítése.) Emellett, Freudnak köszönhetően, Gradiva figurája is a szürrealista ikonográfia visszatérő hivatkozási pontja lett. Ez a Freud analitikusi gyógyító munkájához olyannyira ideális nőalak a szürrealista költők és művészek számára az álmaikat és tudattalan vágyaikat megfejtő múzsa figurájává vált. Dalí jutott a legmesszebb ebben, aki Wilhelm Jensen irodalmi hősnőjének alakját Galával, saját feleségével azonosította. A kísérteties avantgárdra gyakorolt erőteljes hatása is mutatja, hogy Freud – a mozgalommal kapcsolatos csöndje és elutasítása ellenére – számos szinten valóban az avantgárd esztétikai előfutára volt, bár paradox módon egy, a mozgalomtól élesen elhatárolódó előfutár.

Bácsvári Nelli fordítása



1. ábra: Oskar Kokoschka: *A gyilkos, a nők reménysége* színpadi játékának 1920-as frankfurti előadása. A bemutató 1909-ben Bécsben volt.



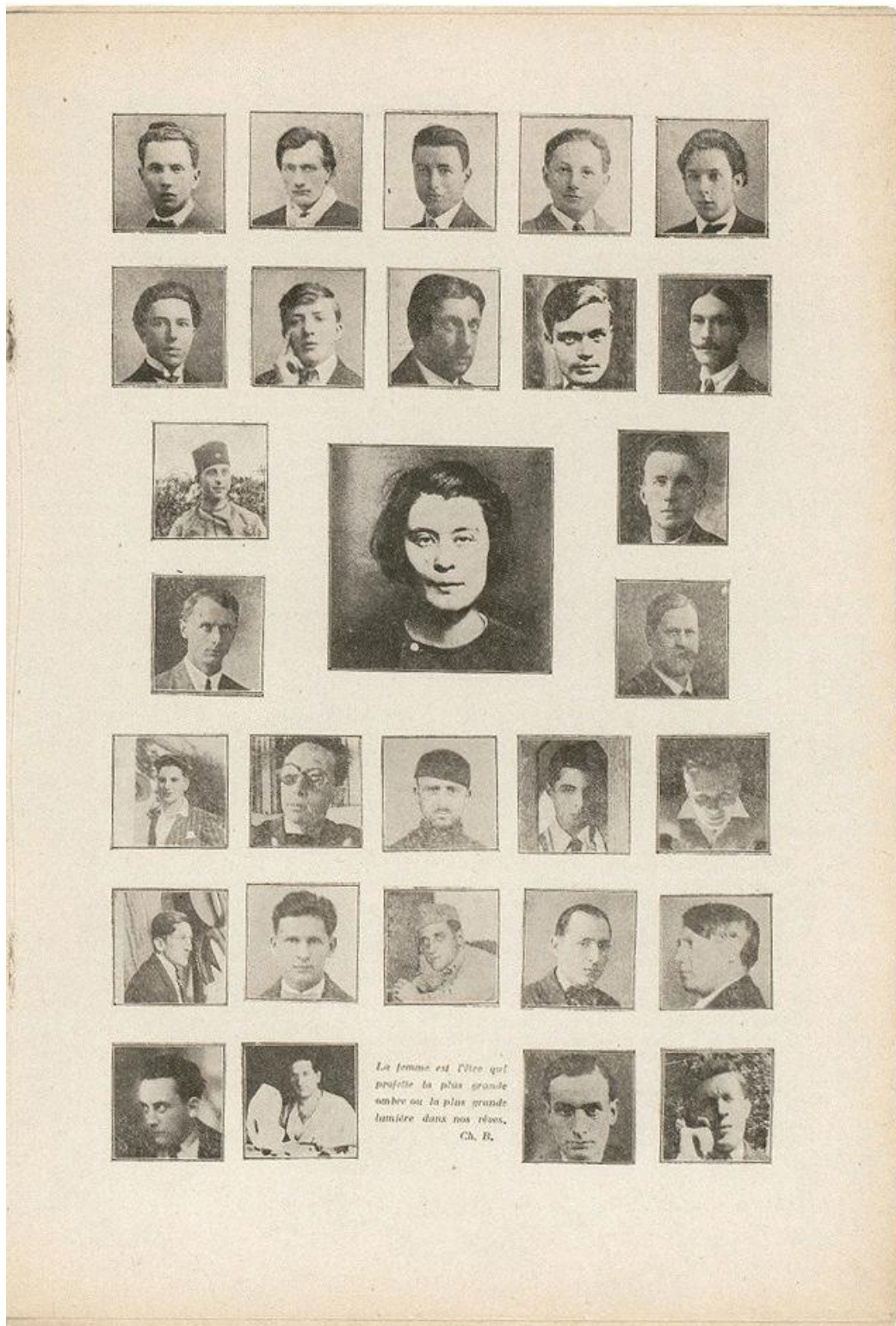
2. ábra: Gustav Klimt: *Orvostudomány*, 1901-1907. Megsemmisült 1945-ben az immendorfi kastélytűzben.



3. ábra: Sophie Taeuber: Freud Analyticus; marionett, 1918. Museum für Gestaltung, Zürich



A Szarvas-király, Királyi Palota, 1918. Angela, Déramo király, Freud Analyticus, Tartaglia miniszter, Pantalón, Léandro és Clarissa



4. ábra: *La Révolution Surréaliste* folyóirat 1. száma 28 szürrealista (köztük Freud) fényképével, 1924.



5. ábra: Dalí: A tavasz első napja, 1929. The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, Florida, USA



6. ábra: Salvador Dalí: Narcisszus metamorfózisa, 1937. Tate Gallery, London



7. ábra: Salvador Dalí: Freud, 1938. Freud Museum, London. A portrét az analitikussal történt londoni találkozása alatt készítette.