

HORVÁTH HENRIETTA

A többlet megragadása a szürrealista festészetben

A szürrealista festészet legáhitottabb célkitűzése a valóság megmutatása a maga teljességében. Művészei nem a láthatatlan elő-állítására törekednek, hanem a láthatóban rejlő vagy épp a láthatón átsejlő valóság bemutatását célozzák meg, mely során az észleléssel mindig együtt járó szemléleti – ami esetükben nem az észlelt tárgy nem látott oldalának létezéséből, hanem a tárgy egészének vagy részleteinek más-ként látásából, újszerű csoportosításából ered – és jelentésbeli többlet¹ is kifejeződik, de legalább is utalás történik rá. Az alábbiakban arra keresem a választ, hogy miként nyilvánulhat meg a megjelenő többlet az alkotói és befogadói tevékenység során.

A művészetre reflektáló fenomenológiában és pszichológiában egyaránt található a többlet fogalmával. A nyilvánvaló különbözőségük ellenére most a két megközelítés találkozási pontjaira fókuszálva igyekszem bemutatni a szürrealizmusban rejlő többlet kifejezésének módjait. Mivel úgy vélem, hogy az észlelésben állandó szerepet játszó fantázia működésében található ilyen érintkezési felületeket, ezért egyrészt a küszöb alatti észlelés és affektus, másrészt a szimbólum és aspektusváltás, s végül a mindezen fogalmak közötti kapcsolatot biztosító asszociáció segítségével igyekszem megközelíteni a többlet állandó, aktív jelenléttségének kérdését. Azonban hangsúlyoznom kell, hogy az alábbi fejtegetésnek ezúttal nem célja a választott téma részletes vizsgálata, csupán egy gondolatmenet nagyvonalakban történő felvázolásával próbálkozom.

A ki nem mondott vagy tudatosan nem érzékelt mozzanatok alkotófolyamatra gyakorolt hatása, valamint kifejezésének igénye egybeforrott a művészettel. A láthatón túlnyúló tartalom kifejezésbeli megnyilvánulása a festészetben vizsgálható a legközvetlenebb formában, különösen az impresszionista, szürrealista, vagy ebből a szempontból (is) szélsőségesnek nevezhető hiperrealista, illetve absztrakt expresszionista alkotások esetében; a művész által tapasztalt élményben, észlelési aktusban elkerülhetetlenül jelen van a festő sajátos többlet-észlelése. Az 1920-as évektől² munkálkodó szürrealisták álmokban és látomásokban megjelenő többlet iránti lelkesedése messze kiemelkedik a felsorolt irányzatok közül. Az már egy másik kérdés, hogy milyen mértékben sikerült kivitelezniük e többlet megjelenítésére irányuló szándékukat.³ Talán nem tévedek, ha a szürrealista alkotásokat az absztrakt expresszionizmus és a hiperrealizmus képviselőinek munkái között helyezem el e tekintetben. Elsőre talán, a kronológiai sorrendet felborítva, ez meglepőnek tűnhet, de a három irányzat nyilvánvaló rokonsága alapján tisztábban látható az összefüggés, különösen a művészi szándék vonatkozásában. A szürrealizmuson keresztül feltáruló többlet részletesebb bemutatása előtt röviden felvázolom az 1960-as években megjelenő hiperrealizmus, illetve az 1950-es évek absztrakt expresszionizmusának szürrealizmushoz és egymáshoz való viszonyát.

„A hiperrealizmus nem szürrealizmus, hanem egy látásmód, amely elűzi a csábító jelleget a túlzó láttatással. Megadja »azt a bizonyos többletet«,”⁴ – olvashatjuk Baudrillard sokat idézett sorait, amelyekkel szemben némi kétség fogalmazható meg vizsgálatunk fényében. A szürrealizmus és a hiperrealizmus közötti szoros kapcsolat feltevésének lehetőségét a valóságon túlra, a fölé vagy éppen egy külső nézőpontból való rátekintés intenciója kínálja fel, hiszen mind a francia sur, mind a görög hyper előjárószo ezt a pozíciót sugallja. A különbség – az ábrázolási módok eltérésén kívül, amely a festmények láttán nyilvánvalóvá válik – a látható világhoz képest elfoglalt nézőpontban rejlik. Míg a szürrealizmus – a tudattalan észlelés és szimbólumok segítségével – a látható világ ’igazi’, vagyis annak láthatatlan részleteit is feltáró valósággá történő kiegészítését tartja a legfontosabbnak, a hiperrealisták, paradox módon, éppen a maguk arcbamászó valóságábrázolásával kényszerítik ki azt a hiányérzetet, amely kizárólag a befogadók által, a festményhez alkotott többlettel orvosolható. Ezzel szemben az absztrakt expresszionizmus a művész érzelmi állapotát, megindultságát tükröző technikákat alkalmaz, segítségével olyan műalkotásokat hozva létre, melyekből szinte kilövellnek, a nézőre zúdulnak a különféle impulzusok, melyek nem csupán felfogást igényelnek, hanem értelmezésre várnak.⁵ A képek azonban nem adnak fogódzót a szemnek, nem szolgáltatnak egyetlen szilárd kiindulóponttal sem, ahonnan értelmezhetővé válhatna a festmény. Vagyis a többletet nem a szem látja meg, hanem a „lélek” vezet el hozzá, értelmezésükhöz azonban már szavakon keresztül visz az út, ami azonban egyáltalán nem nevezhető könnyűnek. Lássuk be, mindhárom irányzat alkotásaira jellemzőnek mondható a befogadás során fellépő zavartság vagy tanácstalanság, ami végső esetben az adott festmény előtti téblábolásba torkollhat.

A hiperrealista festményeken, mint például Jason de Graaf híres üveggolyó-képein, a valóság illúziója jelenik meg, de egyben túl is mutat azon, amelyet – a közvetlenségének hatására – a néző, de maga a művész is értelmez. Graaf nem tartja egyedüli célnak a látott dolog egy az egyben történő visszaadását, saját művészi énje kifejezésére is törekszik, ami a szürrealisták, vagy a már-már megzabolázhatatlan érzelmekkel alkotó absztrakt expresszionisták számára is elengedhetetlen.⁶ Graaf olyan mélységeket, a jelenlét olyan érzését kívánja elérni, amelyet egy fénykép nem képes visszaadni, továbbá a festményből kinyíló, feltároló ideák iránt is nyitott marad, ezzel utalva alkotása szabadságára, vagyis többletére. Graaf mellett érdemes megemlíteni Roberto Bernardi és Pedro Campos alkotásait, még ha a festményeik első (részemről többszöri) ránézésre meglehetősen hasonlóknak mondhatók is. Képeiken a valóság egy olyan – a művész számára nyilván valamilyen okból jelentőséggel bíró – részletét láthatjuk, ahogy feltehetően mi is észlelnénk az adott helyzetben. De talán ebből fakad a néző gyanakvása: amit lát, az nem más, mint amit a művész lefestett, de mégiscsak a művész festette le. Ha beszélhetünk is többletről a hiperrealista festészet vonatkozásában, az – Graaf szavai ellenére – a festményből kiindulva ugyan, de attól mégis függetlenül alakul ki nézőben és művészben egyaránt. Ebben az esetben ugyanis a minden részletre kiterjedő ábrázolása, vagyis inkább az ábrázolásnak a néző világában való feloldódása hozhat létre olyan többletet, amely a kép által előhívott, de saját jelentések felbukkanását idézheti elő. Tehát a befogadó a konstatáláson túl, miszerint „ez egy üveggolyó egy

könyvön” vagy „egy edényekkel teli mosogatót látok”, egyéni kontextusába helyezi a látottakat, azaz a kép csupán katalizátora a többlet megalkotásának.

Mielőtt az absztrakt expresszionizmus és szürrealizmus viszonyára röviden kitérnék, szeretném megemlíteni azt a módszerbeli hasonlóságot, amely a hiperrealista képek és egyes absztrakt expresszionista alkotások, például Mark Rothko festményei, illetve Mondrian geometrikus absztrakciót képviselő művei között a többlet kifejezésében megfigyelhető. A hiperrealizmussal ellentétben Rothko és Mondrian alkotásai a valóságot a maga végletekig letisztult alapjaiban mutatják be, mégis, a hiperrealista képekhez hasonlóan, szinte kiáltanak a harmadik dimenzióért. A nézőnek alkalma nyílik, sőt kényszerítve van, hogy maga hozza létre a festmény mélyére simuló, legtöbbször érzelmi többletet, amelyre nagyszerű lehetőséget teremt a festmény minden irányból folytatható sajátossága. Rothko gondolataiból világossá válik, hogy számára az eredeti emberi érzések kifejezése jelentette művészi tevékenységének legfőbb célját. Amikor látta, hogy sokan megtörve vagy épp sírva állnak a festményei előtt, tudta, hogy az eredeti érzésekkel („basic human emotions”) való kommunikáció működésbe lépett.⁷ A festményei által kiváltott érzelmi hatást nem a színek kapcsolatának tulajdonította, hanem a felszínre törő, egyfajta vallási élménynek, így a művész és a néző többlete közös gyökerekből ered, ami az értelmezés felől a megértés felé billenti a mérleg nyelvét, ellentétben a szürrealista festészet figuratív elemeket alkalmazó alkotásaival. Viszont nem szabad elfeledkeznünk a non-figuratív, ősi szimbólumokat is felvonultató művekről, amelyek szoros szállal kötődnek az absztrakt expresszionista képekhez, amelyek megértése egyfajta hűha-érzéssel jár együtt.⁸ A megértés beugrásában elsősorban az asszociáció és természetesen a fantázia játssza a főszerepet, vagyis mind a szürrealista, mind az absztrakt expresszionista alkotások esetében a fantáziaműködésben érdemes kutakodni a többlet megjelenésének módja után. Nagyszerű példáját mutatja ennek Willem de Kooning művészete, amelyet, beismerem, saját ízlésemnek engedve választottam. A művész egyik nyilatkozatában elmondta, hogy azért döntött az absztrakt expresszionista irányzat követése mellett, mivel így egyszerre több dolgot – dühöt, fájdalmat, egy alakot vagy épp egy lovat – képes folyamatosan összetartani és működtetni egy festményen belül.⁹ Már ezekből a szavakból is jól látható, hogy mind a művész, mind pedig a befogadó számára elengedhetetlen a fantázia használata ahhoz, hogy megközelíthessék a festmény világát, majd, felébresztve a benne mélyen megbújó, úgymond kitermelésre váró többletet, saját világukká változtathassák át, mintegy „megszüntetve-megőrizve” benne az első benyomást. Hogy ez mennyiben nevezhető egyúttal beleélésnek, a művész érzelmei át- vagy újraélésének, komolyan vitatható, habár ha Rothko elképzelésére gondolunk, nem a művész, hanem a minden emberben kódolva jelenlévő alapérzelmek átélését kell feltételeznünk. Mit jelenthet ez? Talán a szürrealisták számára is olyanra fontos személyes és – Rothko esetében inkább – kollektív tudattalan tartományába kell tekintenünk, ahol rátalálhatunk a közös, kollektív érzelmi háttérre?

A két, jelen kontextusban határértéket képviselő irányzat rövid bemutatása után térjünk rá fő témánkra, a szürrealizmus többlet vagy többlet-gondolásának vizsgálatára. Az előzőekhez képest a szürrealista alkotások esetében egészen más helyzettel állunk szemben, ugyanis a többlet itt a fantázia – most csupán utalás-

ként említendő Husserl imagináció és fantázia megkülönböztetése, valamint a Dieter Lohmar-féle gyenge, illetve az irányított erős fantázia¹⁰ – és a tudattalan észlelés összjátékából fakad. A probléma röviden így foglalható össze: a szürrealista művész a médium, az alkotó és az értelmező az alkotás folyamatában, azonban a számára megjelenő többletet nem képes kifejezni közvetlenül, csupán utalásokat tesz rá festményébe ágyazva. A többlet a képben van, de nem a vásznon. A néző számára tehát az egyetlen értelmezési kapaszkodót a festmény önálló világa nyújtja – amely Husserl esztétikai beállítódását¹¹ vagy Heidegger a „mű műként világot állít fel”¹² gondolatát alkalmazva érhető el –, de a kulcs nem a valóság zárójelezése, hanem a festmény és a hétköznapi valóságának egymás melletti észlelése. A néző tulajdonképpen nem rendelkezik olyan kontextussal, amelybe képes lenne beilleszteni a látottakat, bele kell helyezkednie a kép világába, ám azon nyomban vissza is kell térnie, hogy az új kontextus létrehozásával kitérítve saját világát, az eddig észlelt világ új értelmezési lehetőségeivel is számolni tudjon. Némi mankót jelenthet, hogy nem beszélhetünk az értelmezési lehetőségek kimeríthetlenségéről, hiszen a festmény világa ebben az esetben határt jelent, de a festő előtt megjelenő többlet elérése így sem lehetséges. Azaz mindvégig találgatni kényszerül, vagyis a számára idegenként ható látvány miatt feltevésekkel kénytelen dolgozni, amelyekkel mintegy kiegészíti „a kép által nyújtott információkat”.¹³ Kérdés, hogy a művész is hasonló folyamatban vesz-e részt? Feltehetően igennel kell válaszolnunk, mivel a „mélyen gyökerező feltevések” megszokott interpretációjának megváltozásához szükséges „megrázkódtatás” őt sem kerüli el, és ne feledjük: „Ha a virág, amelyet fest, a tudattalanjából virágzik ki, új virág, és nem a természet utánzása.”¹⁴

Úgy tűnik, az alkotói munka közben a művész maga is szembetalálhatja magát önnön világának korlátaival, igaz egészen más szinteket és mélységeket járhat be közben. Új utak nyílnak meg számára, és szélesre tárulnak az értelmezési lehetőségek kapui, különösen, ha az alkotófolyamatra mint észlelésre, mint – pszichológiai mozzanatok is aktiváló – intencionális aktusra tekintünk, amely az időben konstituálódó tárgyviságok visszafejtésére irányul. Noha a szürrealista irányzaton belül határozott különbségek figyelhetők meg a művészi kifejezési mód tekintetében, a nyomatékkal hangsúlyozott tudattalan alkotómunka, illetve a tudattalan alkotói tevékenységben játszott szerepe összetartja az általuk képviselt látásmódot. A tudattalan jelenléte biztosította vezérfonal, ami a többlet egyik eredetének is tekinthető, egyfelől jelentheti azt a szent örületet, amely, hatalmába kerítve a művészt, az alkotófolyamat önállóságát hirdeti; másfelől a tudattalan tartalmak szimbólumok – amelyek, feltevésem szerint, az észlelés passzív rétegét felébresztő affektus által akár az éber állapotban is feltörhetnek – alakjában előbukkanó álombéli megjelenéséről és előállításáról beszélhetünk. Vizsgálatunk szempontjából a tudattalan ez utóbbi megnyilvánulása élvez elsőbbséget, amely során lehetővé válik a jelentés szubjektív megalkotása: mind a néző, mind a művész működésbe hozza a festményben lévő többlet-potenciált. A befogadó által érzékelt, vagy mondhatjuk, meg-, illetve belelátott többlet nyilvánvalóan más, mint az alkotóművész többlet-észleléséből fakadó többletjelentés. Ahogy a művész „eredeti” látomása – amely a többlet egy részét már tartalmazza – nem valósulhat meg a kész műben „reignáció” elkerülése nélkül, a benne rejlő folytonos változásban lévő többlet

sem fejezhető ki teljes egészében.¹⁵ Úgy gondolom, hogy habár a látomás elérhetlensége a művész számára veszteség, a többlet tekintetében tulajdonképpen nyereségről beszélhetünk. A látomás pontos megmutatása ugyanis épp a többlet változásai, újabb részleteinek felbukkanása miatt nem következhet be. A többlet származhat a fantáziától, az emlékezettől, az ösztön-én és az ego, valamint a tudatalan és a tudatelőttés szintjéről, azonban a mozgalom ellenállást fejt ki „az önkényes összerakosgatás vádjá ellen, és azt szeretné, ha eljárását egy olyan nagyobb valóságösszefüggés hamisítatlan felmutatásaként értelmeznék, amelyben minden mindennel kapcsolatban áll.”¹⁶ Az alkotófolyamat vázolásában a szürrealista festőművészek alkotói módszereinek titokzatos jellege kiemelt szerepet tölt be, festőiket olyan egyedi észlelési képesség jellemzi, amely alkalmassá teheti őket a valóság teljességének feltárására és megmutatására tett nagyeskü betartására, ám ehhez feltételeznünk kell az észleléssel párhuzamosan futó háttérfantázia előtérbe lépését. Mi több, a fantázia a szürrealista észlelés olyan részét képezi, amely megakasztva-beépülve a tárgyészlelés folyamatosságát biztosítja, mivel a valóság látható és láthatatlan része egymásra vetítve, vagy az időbeliséget szabadon kezelve, ide-oda szökkenve válik elérhetővé a művész számára. Kutakodásunkra nézve ez azt jelenti, hogy a hétköznapi és kizárólag a művész számára felnyíló valóság észlelésével kell számolnunk egyazon alkotófolyamaton belül, azaz lehetővé válik a fantázia és a mindennapi valóság együttese, de nem egyidejű észlelése, méghozzá az emlékezeten keresztül. Ezzel új utak nyílnak meg: nem csupán a szürrealista művész számára, de előttünk is szélesre tárulnak az értelmezési lehetőségek kapui, különösen, ha az alkotófolyamatra mint észlelésre, mint – pszichológiai mozzanatokat is aktiváló – intencionális aktusra tekintünk. Miért ne tehetnénk? Különösen Husserl genetikus fenomenológiája ad lehetőséget erre, ami az intencionális aktusban, időben konstituálódó tárgyiságok visszafejtésére irányul. Meggyőző érv lehetne a fenomenológia és művészet kapcsolatának taglalására irányuló szándékommal szemben, hogy fenomenológiai szempontból a kubizmus, különösen az analitikus kubizmus alkotásainak vizsgálata kézenfekvőbb választás lenne, és talán több eredménnyel is kecsegtetne, mint a szürrealizmus. Hiszen a „valódi”, noémákat reprezentáló, realiztikus szándékú kubizmus képviselőinek célja az igazi valóság megmutatása, amelyet meg kell tanulnunk megérteni és befogadni. Festőik arra törekednek, hogy „a kézzel fogható realitást teljesen újszerű és precíz módon teremtsék újjá a vásznon,”¹⁷ az észlelt valóság minden, aktuálisan éppen nem látható részletét is megmutatva egyetlen festményben, amely egybecseng Husserl statikus fenomenológiai tézisével. Azonban az észlelés folyamatosságának bemutatására sokkal inkább a szürrealisták állandó mozgásban lévő, fantáziaszötte világa alkalmas, mivel a szürrealisták számára a kézzelfogható realitás csupán kiindulópont, a valóság teljességének egy része; képeiken azokat a láthatatlan tartalmakat igyekeznek megmutatni, amelyek a realitásra épülnek ugyan, de a tudatalatti régióból is erednek. A szürrealista alkotófolyamat során a valóság észlelése összefonódik a tudattalan tartalmakat megjelenítő fantáziavilág művészi valóságának észlelésével, amelynek vizsgálata közben találkozik egymással pszichológia és fenomenológia. Nem nehéz észrevenni, mennyire ingoványos talajra lépünk, amint e fogalmak mentén haladva megkíséreljük egy szürrealista alkotófolyamat elemzé-

sét elvégezni, hiszen egyik sajátosságának, a kettős valóságészlelésnek köszönhetően nem kerülhetjük el az ambivalencia állandó jelenlétét. Merleau-Ponty szavait kissé átfogalmazva gondolom érvényesnek, azaz véleményem szerint a látás a „gondolkodás egy bizonyos módja vagy ön-prezencia”, s egyúttal „az az eszköz, amely megadja nekem, hogy magamtól távol kerüljek, hogy belső részesévé váljak a Lét felhasadásának, amelynek végén egyszerűen visszazáruk önmagamra.”¹⁸ Valóság és fantázia, emlékezet és jelen, absztrakció és beleélés, tudatos és tudattalan, objektív és szubjektív észlelés, aktív és passzív rétegek hol egymásnak feszülnek, hol összekapcsolódva fejtik ki hatásukat, amitől a többlet mindig új erőre kap. S az egész középpontjában nyilvánvalóan a művész áll, akinek önreflexiója szintén jelentős szerepet tölt be az alkotói észlelésben és munkában. Még ha ennek részletes bemutatására nincs is lehetőség, nem mehetünk el szó nélkül a művész személyének problémája mellett, mintegy büntetésként sarokba állítva, amiért ennyi fejtörést okoz. Sajnos a pszichológiai lélek tartományai – közelebbről Freud tudatra és énre vonatkozó hármasszerkezete, valamint Jung Selbst és Persona megkülönböztetése – és a fenomenológia, elsősorban a husserli szubjektivitás rétegeinek ego-fogalmi, illetve az Én előtti állapot között sejthető analógiák és egybefonódások bemutatása messze túlmutatna a tanulmány keretein. Azonban meg kell jegyezni, hogy a művész személyisége legalább annyira fontos adalékát adja a befogadói tevékenységnek, mint maga a műalkotás, alig találkozhatunk olyan nézővel, akit nem érdekel a művész élete. S miért lenne ez másképp a művész vonatkozásában? Miért ne érdekelné a művészt saját személye, emlékei, tapasztalatai, amelyre saját művészi világát építi?

Egy másik, a többlet meglátásához és kifejezéséhez kapcsolódó s itt szintén csupán említésre kerülő közeledési szempontot a Wittgenstein nevéhez fűződő aspektusváltás – amely miatt „a képnek olyan részei válnak összetartozóvá, amelyek korábban nem voltak azok”¹⁹ – képviseli, ami a művész előtt megjelenő, akár a szimbólum által ihletett fantáziaformák másként látásának lehetőségét biztosítja. S mint ilyen, a szürrealizmus egyik módszerének, a tudattalan asszociációnak adja meg a kezdő lökést, amennyiben Gombrechtől tudjuk, hogy „a művész azt akarja látni, amit lefest, és nem azt akarja lefesteni, amit lát”²⁰ hiszen „a megismert valóság nem egyezik meg a látott valósággal.”²¹ S valóban, amikor szürrealista festményre gondolunk, általában egy lebegő, egyedi világot élénk táró, nehezen értelmezhető kép ugrik be, amiről szinte lekiabál alkotója fantáziája, hogy a sajátunk meghallhassa, mert a többlet csakis ennek segítségével érhető el. A szintén Wittgenstein által használt fogalom, a „beugrás” mint a megvilágosodás egy sajátos élmenye adhat további segítséget a szürrealista többlet megfejtésében. Nyilvánvaló, hogy a beugrás szintén az asszociációval áll kapcsolatban, azonban, ha fogalmazhatunk így, egy szinttel mélyebbről ered, amely jobban illeszkedik a szürrealista látásmódhoz. Azokra a művészekre is érvényes ez, akiket nem taglózott le a tudattalan szélsőséges módszerei iránt érzett áhítat, sőt ellenálltak neki, mint például Magritte. Mi több, a szürrealizmus határán dolgozó Klee a fantáziát egyenesen veszélyesnek nevezte.²² Amennyiben Magritte és Klee művészete a tudatos, úgy Max Ernst a nem tudatos oldalt képviseli, olyannyira, hogy festményei láttán az irányzat megalapítója, André Breton azt írta, hogy művészetében a tárgyak „alkotórészei

mintegy emancipálódnak, hogy teljesen új kapcsolatba léphessen más elemekkel.²³ Abban azonban mind egyetértettek, hogy egy láthatatlan, meg nem nevezhető szférából – amelyet az aspektusváltás aktivál – származó érzetek, képzetek és affektusok hatást gyakorolnak az alkotófolyamatokra, amelynek ők gyakran csupán passzív elszenvedői. A művész tehát egyfelől az észlelés aktivitása, másfelől a tudattalan passzivitása között alkot, a többlet ezek határmezsgyéjén, illetve a szürrealista eszmék befolyásától függően, ezek kereszttüzében mutatkozhat meg.

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy a szürrealista alkotás befogadásakor nagyon érdekes szituáció jön létre mű, alkotó és befogadó között, mivel a képen látható ismert vagy ismeretlen, de ismétlődésük miatt felfedezett szimbólumok nem csak a művész, de a néző számára is útjelzőként állnak mind az alkotás, mind a befogadás nem könnyű útján. Kérdés, hogy a művész által használt szimbólumok ismerete nélkül értelmezhető-e egy ilyen alkotás a benne tudatosan vagy tudattalanul kifejezett többllettel együtt. A válasz természetesen igen, hiszen soha nem az értelmezés, hanem a helyes értelmezés, horizont-összeolvadás kapcsán merülnek fel problémák, amelyeket biztosan nem fogunk megoldani. Úgy vélem, hogy a megértést célzó, egyébként igencsak izgalmas vizsgálatok igényével tulajdonképpen egy megoldhatatlan problémát táplálunk. Nincs helyes megoldás, csupán jó néhány elmélet arról, hogy miért képtelen elvárás alkotó és befogadó, sőt alkotó és alkotó értelmezési horizontjának teljes összefésülése. A szürrealizmus esetében kiváltképp nehéz helyzettel állunk szemben, mivel még a művész számára is meglepetést okozhat saját alkotása. A nézőnek pedig esélye sincs elérni az észlelés szürrealista szintjét. Egyetlen választása, hogy átmenetileg, mintegy tapasztalatszerzőként, átadja magát a világnak, amelyben minden másnak mutatkozik, mivel a képzelőerő produktivitásának köszönhetően új típusok jöhetnek létre a lehető legmeglepőbb módon. Engednie kell a Merleau-Ponty szerint a festőktől eltanulható vad észlelés²⁴ sémarohanásának, hogy képessé váljon észrevenni és kihasználni a határok fellazulását, amelyek a többlet megértéséhez is közelebb vihetik.

A szürrealista festészetben megnyilvánuló többlet-jelentés és többlet-észlelés befogadása nehézségekkel terhelt. A többlet létezik, és figyelemre vár, méghozzá a festő figyelmére, akinek hatalmában áll közvetíteni azt, miközben új, immár személyéhez is kötődő többlet is képződik. Mindehhez társul végül a néző munkája, amivel a többlet felfedezését és megértését célozza meg. Azonban számolnia kell befogadói szabadságának határaival, amelyek elválasztják a művészi többlet teljes megértésétől. Ha a néző képtelen elfogadni ezeket a korlátokat, végül számára sem marad más, mint a rezignáció. Vagy mégsem? Lehet megoldás az alkotófolyamaton belül működő és az ugyanabban dolgozó művész mint befogadó közötti kommunikációra? Ennek megválaszolása már egy másik – a nyelvet és a művészi szubjektumot is vizsgáló – tanulmány feladata.

JEGYZETEK

1. Itt a husserli többletvézés (*Mehrmeinung*) fogalmának egyfajta kiterjesztését alkalmazom, ami „az intencionális tudat azon sajátosságát jeleníti meg, hogy konkrét adottságokhoz képest mindig »többlet-észlelünk. Ez a többlet azonban nem csupán térbeli, hanem értelmi-jelentéses többlet is.” Ullmann Tamás, *Az értelem dimenziói*, L'Harmattan, Bp., 2012, 252., illetve Edmund Husserl, *Kartezianus elmélfelkészek*, ford. Mezei Balázs, Atlantisz, Bp., 2000, 59.

2. A szürrealizmus első kiáltványát (1924) megelőzve a szürrealizmus kezdetének tekinthetjük például Marcel Duchamp 1915-től készülő művét, a Nagy Üveget, vagy éppen Breton és Soupault 1921-ben készült *Mágneses mezők* című „automatikus írását”.

3. A szürrealista alkotások esetében az általam elsődleges (vagy pre-) műnek nevezett műállapot fejezi ki a legközvetlenebb módon a művész eredeti, a tudattalan mélyéről előtörő álmok, fantáziaképek szimbólumokban gazdag látomását. Feltevésem szerint a művészi észlelés többlete is ebben nyilvánulhat meg a legtisztább formában, amelyre az alkotófolyamat során újabb, a kettős észlelés következtében kialakuló többlet épülhet.

4. Jean Baudrillard, *Pornó-sztereó*, ford. Ladányi István, Ex-Symposion, 2014, 88. szám, http://exsymposion.hu/index.php?tid=article_page_surfer&csa=load_article&rw_code=porno-sztereo_1218 (2015. 03. 20.)

5. A heideggeri megértés és értelmezés (*Lét és idő*), a többek között Merleau-Pontynál (*A közvetett nyelv és a csend hangjai*) olvasható kimondott és ki nem mondott beszéd és nyelv, valamint Husserl kifejezés és utalás megkülönböztetésére gondolok, amelyek vizsgálatára itt nincs lehetőség.

6. Vö. Jason de Graaf, <http://jasondegraaf.blogspot.hu/>; interjú: http://artbookguy.com/jason-degraaf-dramatic-objects_1003.html (2015. 03. 20.)

7. Vö. James E. B. Breslin, *Mark Rothko. A Biography*, The University of Chicago Press, 1993, 309., illetve Selden Rodman, *Conversations with Artist*, Capicorn Books, New York, 1961, 93.

8. Az előbbire példaként említhető Dalí, Magritte vagy de Chirico, még ha később meg is tagadta szürrealista múltját; az utóbbi ábrázolási módot pedig Joan Miró, illetve Yves Tanguy alkotásai reprezentálják.

9. Vö. Willem de Kooning, *A Desperate View = The Collected Writings of Willem de Kooning*, Hanuman Books, Madras, 1988.

10. Különösen Kant produktív képzelőerő fogalmára, a Dieter Lohmar-féle „fantazmatikus önaffekció”, azaz gyenge, illetve az irányított erős fantáziára gondolok, de ehhez kapcsolódóan meg kell említenem Richir fantáziára épülő eleven fenomenológiáját is.

11. Az esztétikai beállítódásban „nem érdekel a valóság, nem a valóságra vagyok beállítva,” lehetővé teszi „a tematikus (a pozicionális) végrehajtás tilalmát”, azaz „csak a megjelenő mint olyan érdekel, amelyik ebben az ábrázolásban egybehangzó egységgé alakul.” Edmund Husserl, *Fantázia, képtudat, emlékezet*, ford. Rózsashegyi Edit = *Kép-fenomenon-valóság*, Kijárat, Bp., 1997, 40–41.

12. A műben „nem az adott esetben kéznél lévő egyes létező visszaadásáról van szó, hanem [...] a dolgok általános lényegéről”. A nézőnek bele kell állnia a mű világába, hagynia kell a művet műként létezni, ami „nem egy szubjektum valamilyen döntésén alapuló akciója, hanem a jelenvalóként a létezőbe való belevezésből a lét nyitottsága iránti megnyílása.” Martin Heidegger, *A műalkotás eredete*, ford. Bacsó Béla, Európa, Bp., 1988, 53.

13. Ernst Gombrich, *Illúzió és vizuális csapda*, ford. Ambrus Gergely = *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?*, szerk. Bacsó Béla, Ikon, Bp., 1995, 296–297.

14. Erich Fromm – Daisetz Teitaro Suzuki, *Zen buddhizmus és pszichoanalízis*, ford. Gy. Horváth László, Várady Szabolcs, Helikon, Bp., 2006, 28.

15. Vö. Lukács György, *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika*, Magvető, Bp., 1975, 147.

16. Werner Hofmann, *A modern művészet alapjai*, ford. Tandori Dezső, Corvina, Bp., 1974, 324.

17. Jaakko Hintikka, *A fogalom mint látvány. A reprezentáció problémája a modern művészetben és a modern filozófiában*, ford. Habermann M. Gusztáv = *A sokarcú kép*, szerk. Horányi Özséb, Typotex, Bp., 2003, 150.

18. Maurice Merleau-Ponty, *A szem és szellem*, ford. Vajdovich Györgyi, Moldvay Tamás = *Fenomen és mű. Fenomenológia és esztétika*, szerk. Bacsó Béla, Kijárat, Bp., 2002, 74.

19. Ludwig Wittgenstein, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. Neumer Katalin, Atlantisz, Bp., 1998, 303.

20. Ernst Gombrich, *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*, ford. Szabó Árpád, Gondolat, Bp., 1972, 85.

21. Gottfried Boehm, *Válogatott művészeti írások*, ford. Csobó Péter et al., Kijárat, Bp., 2005, 18.

22. Vö. Felix Klee, *Paul Klee*, ford. Tandori Dezső, Corvina, Bp., 1975.

23. Werner Hofmann, *A modern művészet alapjai*, ford. Tandori Dezső, Corvina, Bp., 1974, 216.

24. A vad észlelés „még nem szavakba foglalt, a fogalmi azonosítások alól felszabadított” állapot, ahol „hagyni kell, hogy a dolog úgy mutathassa meg magát, mintha csak most tanulnánk meg látni, most szembesülnénk vele először.” Szabó Zsigmond, *A keletkezés ontológiája*, L' Harmattan, Bp., 2005, 30–31., illetve Maurice Merleau-Ponty, *A látható és a láthatatlan*, ford. Farkas Henrik, Szabó Zsigmond, L'Harmattan, Bp., 2007.