

Imágó Budapest

ISSN 2062–5383

9. évfolyam, 3. szám, 2020

PARANOIA, PATOLÓGIA ÉS A MŰVÉSZETEK

Főszerkesztő:

Borgos Anna

A szerkesztőség tagjai:

Erős Ferenc, Gyimesi Júlia, Kovai Melinda, Kovács Anna, Kőváry Zoltán, Lénárd Kata, Papp-Zipernovszky Orsolya

Szerkesztőbizottság:

Ajkay Klára, Békés Vera, Bókay Antal, Csabai Márta, Erdélyi Ildikó, Hárs György Péter, Székács Judit, Vajda Júlia

Jelen számot szerkesztette:

Bókay Antal

E számunk megjelenését az



Nemzeti Kulturális Alap
támogatta.

Az Imágó Budapest szerkesztőség e-mail címe:

imago@imagoegyesulet.hu

A kiadó Imágó Egyesület URL címe: <http://www.imagoegyesulet.hu>

A folyóirat URL címe: <http://imagobudapest.hu>

Facebook: <https://www.facebook.com/ImagoBudapest>

© Imágó Egyesület, 2020



2020/3.

PARANOIA, PATOLÓGIA ÉS A MŰVÉSZETEK

TARTALOM

BEVEZETÉS (*Bókay Antal*)..... 4

ELMÉLETI TANULMÁNYOK

Jerry Aline Flieger: Saját, személyes Schreberem: a posztmodernitás
őstörténete (ford. Tórizs Eszter) 6

Smid Róbert: A paranoia mint a kizárás anyagsága: a paranoid
pszichózis jelentősége Jacques Lacan pszichoanalízisében 22

DALÍ

Bókay Antal: Hisztéria-kritika és paranoia-kritika – a szürrealizmus
kalandjai a pszichoanalízissel és a lélek titkaival 33

Javier Cuevas del Barrio: Csend és elutasítás között. Freud és az
avantgárd (ford. Bácsvári Nelli).....66

Gerevich József: Határfeszültségek személyiség és művészet között:
Salvador Dalí paranoia-kritikája.....88

Egri Petra: Tárgy, tekintet és paranoia-kritika – Salvador Dalí: *Egy nő
retrospektív mellszobra*.....99

KÉP-PATOGRÁFIA

Simon Mária: I.L. erotikus rajzai – avagy a testet elhagyó vágy 109

Rozgonyi Ivett: „Beregszász művésznője” – egy különleges autista
nyomában 130

Tényi Tamás: Pilinszky színházesztétikája – egy winnicotti megjegyzés	148
---	-----

ARCHÍVUM

Louis Aragon – André Breton: A hisztéria ötvenedik évfordulója (ford. Járai Csenge)	153
Salvador Dalí: A rothadó számár (ford. Egri Petra)	156

ENGLISH SUMMARIES	160
--------------------------------	-----

E SZÁMUNK SZERZŐI	165
--------------------------------	-----



Bevezetés

Az *Imágó Budapest* jelen számának a „Paranoia, patológia és a művészetek” címet adtuk. Általánosabban fogalmazva: a tanulmányokban arról van szó, hogy a személyes lét (a modern ember elsődleges sors-szervező központja) hogyan strukturálódik önképpé, sorssá, és hogyan, milyen képi-nyelvi artikulációkat hoz létre azért, hogy rögzítse önmaga azonosságát, megköltse életének ívét, arcának formáját. A pszichoanalízis legátfogóbb, legfontosabb (talán igazán filozófiai) eredménye, találmánya nem is a jelentős új fogalmak (tudattalan, elfojtás stb.) kimondása lehetett, hanem az a terápiás gyakorlat, amelyben – patológiás példák tapasztalatán keresztül – antropológiai modalitások váltak érzékelhetővé. A hisztéria, a paranoia, a skizofrénia vagy éppen az autizmus számunk tanulmányai szerint a világ személyes átélésének lehetséges útjait jelzik. Slavoj Žižek írja, hogy a „freudi klinikai elnevezések (hisztéria, kényszeres neurózis, perverzió stb.) nem »objektív«, a páciens megvédező 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 klasszikus pszichoanalízis (Freud korai elgondolásai) először az ödipális viszonyral, az elfojtás énteremtő erejével, az elfojtott visszatérésének patológikus hatásaival, a hisztéria és a különféle neurózisok énteremtő gépezetével magyarázta a „szubjektív attitűdök” működését, illetve a következképp kiépülő antropológiai modalitások szerkezetének és narratíváinak a megformálódását. Már Freud munkásságának második felében (az 1914-es nárcizmus-tanulmány, de különösképpen a *Túl az örömelven* nyomában) azonban világossá vált, hogy a lélek mélyének materiális-ösztönös folyamatai (a Valós) és a felnövésben megképződő Szimbolikus rend között nem sikeres vagy sikertelen integráció, belső értelem van, hanem sokkal inkább valamiféle szakadék. „A jelölő lánc lényegileg inkonzisztens, nem teljes, egy lyuk köré épített” (Žižek, 2002, 423). Ez a lyuk azonban már nem az elfojtott jele, hanem a trauma nyoma. Az elfojtott visszatér, és így alakít sorsot, életet. A trauma nem tér vissza, hanem folyamatosan velünk marad anélkül, hogy nyomára lehetne lelteni, mechanizmusa a kitaszítás, kizárás (*Verwerfung*).

Az itt következő írások ezeknek a patológiákra utaló elfojtó/kitaszító mechanizmusoknak és a nyomukban megképződő lehetséges sorsoknak, énképzeteknek az esettanulmányai. Az első kör a paranoia, vagy még átfogóbban a pszichés patológia posztmodern pozíciója (Jerry Flieger tanulmánya), illetve a

paranoia kizárás mentén megfogalmazódó lacani koncepciója (Smid Róbert tanulmánya).

A tanulmányok következő köre a patológia programá avatásának legjelentősebb művészeivel, festőjével és teoretikusával, Salvador Dalíval foglalkozik. Dalí munkája még ma is hatásosan ellentételezi, perverz intencióval rombolja a személyiség és a művészet közötti határt, amint ezt Gerevich József tanulmánya bemutatja. Jellemző, Dalí mindenki által idézet önreferenciális *bon mot*-ja: „A különbség egy őrült és köztem az, hogy én nem vagyok őrült” pontosan erről szól: nem vagyok őrült, de mégis. Létrehozok magamban, képeimben, életemben egy kifejezetten patológiás, paranoid „szubjektív attitűdöt”, és ezzel az őrülettel valami új lényegét tudom megtalálni a személyes létezésnek. Dalí a szürrealizmus nagyszerű mozgalmában tudott igazán őrült lenni, és találkozott szellemi hasonmásával, Jacques Lacannal. A szürrealizmus azonban több volt Dalínál, másféle, a paranoiától különbözőpatológiás beszédek, identitásokat is teremtett. Breton, Éluard, Aragon az álom, az automatikus írás valóságnál is valóságosabb terét alakították ki, Dalí paranoia-kritikája előtt már egyfajta a hisztéria-kritikát hoztak létre (erről szól Bókay Antal tanulmánya). Dalí paranoia-módszere nemcsak az egyes képek megteremtésében működött, hanem olykor a műalkotás romantikus státuszát felülírva paranoid módon a paranoid mű kimozdítását is elérte. A fodrászati kirakatból kivett porcelán női mellszobrot mint egyfajta *ready-made*-et díszítette fel szürrealista szoborrá, majd díszítette újra és újra éveken át (ezt elemzi Egri Petra tanulmánya). Freud sokkal kevésbé lelkesen viszonyult a szürrealistákhoz, mint azok öhozá. Breton és Dalí személyesen is meglátogatta a rajongott mestert, aki pedig nem igazán akarta elfoglalni a neki felajánlott helyet; Freud viszonya a modern művészethez, az avantgárdhoz ellentmondásos és távolságtartó volt (ezt mutatja be a spanyol művészettörténész, Javier Cuevas del Barrio tanulmánya).

A lapszám harmadik egységében Simon Mária már nem művészi mozgalommal, hanem valódi patológiával foglalkozik: egy a 20. század elején élt és rendszeresen a pécsi elmeklinikán ápolt skizofrén beteg rajzait, szövegeit elemzi. Szempontja immár nem a pszichoanalízis, hanem a pszichiátriai fenomenológia. Rozgonyi Ivett írása az autizmusról, az autizmus képzőművészeti megjelenéséről, illetve egy különleges autista művésről, „Beregszász művésznőjéről” szól rajzvizsgálatokon, sors-elemzésen keresztül. Végül Tényi Tamás arról ír, hogy Pilinszky színházesztétikája miként rejtett magában pszichoanalitikusan is értelmezhető viszonyokat, tárgykapcsolatokat.

Bókay Antal

Felhasznált irodalom

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.



Jerry Aline Flieger

Saját, személyes Schreberem: a posztmodernitás őstörténete*

Epilógus a modernitáshoz: Ludertum

Eric Santner figyelemre méltó olvasata Dr. Schreber pszichotikus esetéről egyfajta pozitív diszkriminációt alkalmaz a paranoid psziché számára; korrekciót a paranoia és a skizofrénia leegyszerűsítő bináris ellentétére, mely Deleuze és Guattari korai „anti-ödipális” vagy „anti-freudi” munkáiból lehet ismeretes, és olyan nagyhatású teoretikusok munkáiban köszön vissza, mint Lyotard és Žižek. Gilles Deleuze és a nietzschei és artaud-i „modernitás” más hívei, akik a modernitást mint intenzitást, szakadást és sokféleséget határozták meg, egyértelműen a skizoid modalitást részesítik előnyben – mely feltehetően változékony, kreatív és fragmentált – szemben a merev és üledékes paranoid modalitással, mely összekapcsolható az „Anti-Ödipusz” réteges és totalizáló kulturális víziójával, az önkényes és megfigyelő államapparátussal: a paranoia egyszerre jellemezhető a totalizáló, sőt kataklizmaszerű megoldások okaként és tüneteként is. Santner munkája viszont a paranoid, hallucinációs kozmológia új olvasatát adja, amikor a schreberi pszichét azzal a fajta változékonysággal és kreativitással ruházza fel, melyet az „anti-ödipálisok” a skizofréniának – mint az őrültség episztemológiai és esztétikai választásának – tulajdonítanak. Santner azzal érvel, hogy a paranoia, ahogy a skizofrénia is, egy kreatív produkciós mód lehet, gyógyító kompromisszumos képződmény, mely a kreatív fantázia stratégiáját alkalmazza a pszichés túlélésért, sőt, mindeközben a „modernitás titkos történetét” is magában hordozza.

A klasszikus szociopolitikai olvasatok a projektív identifikáció központi szerepét, a totalizáló megalomániás vízió fontosságát, és Schreber Fleschighez kötött homoszexuális katexisének kulcsszerepét hangsúlyozzák a betegségben. Santner, miközben elismeri, el is mozdítja ezeket az alapokat; miközben nem tagadja Schreber abjekciójának libidinális megnyilvánulását, rákérdez arra, hogyan képesek a kompromisszumos, lereagált tünetei ilyen módon szexualizálódni: az uralkodó szociális klíma hatásaként, nem pedig pusztán egy apa-fia ödipális-kapocs utóhatásként.

* Az eredeti, kéziratot szöveget a szerző bocsátotta folyóiratunk rendelkezésére, amiért ezúton is köszönetet mondunk.

Santner a politikai perverz, költői Schreberhez hozzátesz egy anti-patriarchális Schrebert, aki a szimbolikus beavatás krízisét dolgozza fel egy nőgyűlölő és antiszemita társadalomban. A betegség menekülést jelez és biztosít az autoritás elől – mely szükségszerűen elnyomó és üres performansz – a „nővé-válás” pszichikus stratégiájával; az extatikus kommunikáció és a stigmatizálttal vagy az abjekttel való azonosulás új kozmológiáját létrehozva. Egyszóval, Schreber alternatív kozmológiája mitikus megoldás a legitimáció „modern” krízisére, az úgynevezett autoritás megszólítása csalóként, szélhámosként (Luder, Ludertum).

Santner egy kulcsfontosságú megfigyelése a schreberi/freudi identifikációról a *Ludertummal* (csaló, csalás, abjekció, performansz): „a paranoiás túlélése annak köszönhető, legalábbis részben, hogy pillanatnyilag visszautasítja az egész értelmezését, és önmaga is játékosá válik a jelentés lerombolásában. Ahelyett, hogy megpróbálná helyreállítani szimbolikus identitását a mögöttes ösztöndimenziók elfojtásával, egyfajta megkönnyebbülést lel ezen ismétlődő mintákba való egyre mélyebb belépésben, és ezek előadásában. Akár modernnek, avantgárdnak vagy *már posztmodernnek* nevezzük is ezt a stratégiát, bizonyosan Schreber feminizációjához kapcsolódik.”¹ A modernitás egyfajta epilógusának felvetéséhez a *Ludertum* kulcsfontosságú alkotó természetére szeretnék fókuszálni, mely már Santner elgondolásában is körvonalazódott, amikor egy olyan stratégiát idézett fel, mely „már posztmodern”. A modernitás titkos történelmének Epilógusát szeretném felvázolni: a paranoid tudást mint posztmodern utóiratot, Lacan leírásában.

Amikor ezen a nyáron visszatértem Afrikából, készen arra, hogy ezt az előadást megírjam, kollégáimat egy online „psy-art” elméleti csoportban találtam, lenyűgöző vitába bonyolódva valami körül, amit Lacan munkásságában „ludikus logikának” neveznek, valamint tűnődő dzsinnekről, ördögökről, bűvárokról, hidraulikáról és karteziánus logikáról. Egy brit résztvevő Lacan egyik terminusának tisztázására kérte kiber kollégáit – megszokott módon egyértelmű denotatív referencia nélkül – (*Lacan avec les Philosophes*, Albin Michel, 1991). „az *objet a*”-ra, a mindig eltérített vágy hermetikus céltárgyra utalva mint ludikus logikára. A világ minden tájáról jelenlévő közreműködők különböző kontinensek kézikönyvei után nyúltak, és keresőmotorjaikat beindítva előálltak a *ludikus* néhány érdekes vonatkozásával és definíciójával: elektronikus játék, „karteziánus ördög”, „karteziánus bűvár”, és, még bizarrabbul, dzsinn vagy „kisördög a palackban”. Norm Holland a következőkről tájékoztatott minket:

„A bűvár/ördög egy felfordított, miniatűr ivópohár (melyet tetszés szerint dekorálnak). A belsejében egy vertikális vízzel teli cső található, melyben, hogy nem billegjen egyik oldalról a másikra, bizonyos mennyiségű levegőt is csapdába ejtettek. A vízoszlop felszínén található levegőre adott nyomás megnöveli a levegőnyomást a bűváron belül.

Úgy tűnik, hogy az »ördög« valamiféle gúnynev lehetett a jóval pontosabb »bűvár« megnevezés helyett. [...] Talán Lacan az elfojtás tárgyi megjelenését akarta elképzelni. Felülről érkező nyomás hatására lefelé

¹ Santner, Eric L.: *My Own Private Germany. Daniel Paul Schreber's Secret History of Modernity*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996, 93. Flieger kiemelése.

megy. Ha a nyomást eltávolítjuk (a lacani analízisen keresztül?!), a tárgy ismét felszínre kerül.”

(Norman Holland, Psy-Art beszélgetőcsoport)

Norm definícióján elgondolkodva meglepett az egybeesés a *ludion* fogalma mint csaló és szélhámos – tárgyasított analógia a mindig is elidegenített vágyunkra, melyet az atmoszférikus kondíciók és „hullámok” hánynak-vetnek – és a schreberi *Luder* fogalma között. A játék, az ördög, a dzsinn, az „objet a”, ami sosem ott van, ahol lennie kellene, tulajdonképpen a pszichózis motorjaként is meghatározható, mely olyan tárgyakat száll meg, melyek bonyolultak, ellenőrizhetetlenek, sőt hallucinációsak. A lacani vágy ördögi gépezetének munkái és a *Ludertum* fogalma mint az átereszítés és az „ördögi” instabilitás vagy marginalitás következménye, bármely esetben szuggesztív erejű. Eric Santner személyes modernitástörténete annak igazolásával kezdődik, hogy Schreber egyfajta sarlatán mókamester, amikor arról fantáziál, hogy a bíró *Luder*nek hívja, egyszerre felfedve abjekcióját és önteltségét, megidézve a szimbolikus felruházás performatív aspektusainak krízisét. Írásomban Santner provokatív analízisét fogom egy újabb elemzési lehetőség megnyitására használni, tekintettel a modernitás titkos történelmének kulcsszava (*Ludertum*) és a lacani kulcsszó (*le ludion* – mint a posztmodernitás titkos történelmének megrohamozása) kapcsolatára. Hiszen az utóbbi nem más, mint ludikus jelenség, ahol semmi sem állandó, ahol a fogalmak a szociális és a pszichoszociális nyomásokra és körülményekre válaszolva változnak, ahol különös csábítók kiszámíthatatlan ördögi reakciókat csikarnak ki, ahol a mondanivalók legtöbbje – úgy tűnik – hiányzik az univerzumból. A karteziánus ördög mint szélhámos, aki a tudatosság felszíne alá merül, majd pedig felbukkan, valószínűleg azon sajátosságok közé sorolható, melyeket Lacan paranoid tudásként nevez meg. Valójában az „*objet petit a*” koncepciója önmagában valamiféle *ludikus logika*, hiszen 1960-as évek eleji bevezetése óta egy sor különböző álruhát magára vett. Azt javaslom, szolgáljon ez a terminus metaforikus hídként Eric Santner lenyűgözően „modern” schreberi hőse és a kreatív paranoid tudás posztmodern alanya között; ahol, amit ismerünk, mindig a másik tekintete által megtörve tér vissza hozzánk.

Más szóval, a paranoid tudás lacani modellje posztmodern csavart ad Santner olvasatához, mely a paranoiát a modernitás következményeként, saját interpellációjára mint „bíróra” vagy hatóságra hivatkozva az invesztitúra (hatalommal való felruházás) válságaként határozza meg. Santner élenként ábrázolja a tájképet, mely Schreber „saját, személyes Németországát” alkotja, a „képzeletbeli teret, melyet Freuddal, Panizzával, Kafkával és temérdek más alkotóval oszt meg”, a képzeletbeli birodalmat, melyben a „másik oldal mindenekelőtt a nőké, a zsidóké és a homoszexuálisoké – vagyis Schreber *Ludertum*ának kulcs reprezentánsaié – volt”.² Ez a modern, képzeletbeli tér megelőlegezi a posztmodern paranoid és álomszerű teret, olyan jelzőkkel, mint Pynchon *Súlyszivárványa*, de eltérően Kafka perének szürke paranoid álmképétől (a vádló, arctalan bírakkal, akik készek kimondani a száműzetés vagy a *Ludertum* ítéletét) a posztmodern szivárvány-paranoiája, Austertől Ecóig, miközben felkavaró, mint Pynchon szivárványa, fufangos, nincsen gravitációja és ludikus. A fellegekben

² Santner, 1996, 139.

járó posztmodern nomád bohóckodás, amit Eco, Calvino vagy Murakami (*A Wild Sheep Chase*) keresésként, kutatásként ábrázol talán találóbban jelenik meg Beckett-nél, mint Kafkánál: egy hiányzó és nem ítélező Godot felügyelete, és nem *A per* arctalan vádlói által. A *Súlyszivárvány* másik oldala egyfajta posztmodern Óz, ahol a varázsló az előadás üres effektjeként lepleződik le, aki mindazonáltal uralkodik a kívülállók, látogatók, vándorok, a csöcselék és a söpredék, az oroszlántalanított oroszlán, az üres robotember és az elveszett gyermekek fogadtatása felett. Mindannyian csak azért hagyják el az otthonukat, hogy végül megtalálják azt; inkább, mint hogy az otthon visszautasítsa, kivesse és kitaszítsa őket.

Santner olvasatában – melyben az idős Schreber és a társadalom Nagy Testvéreként kísért – a Ludertum, a ludikus az, mely a bírónak mint tréfamesternek (és nem autoritásnak) elismerést ad; a légmentes, már szinte fullasztó szimbolikus rendet pedig egy lyukkal látja el, bármilyen véres megoldást keresve arra – beleértve a tömeggyilkosságot is –, hogy megállítsa az autoritás kivéreztetését. A ludikus és a Ludertum az, mely kreatív megoldást kínál, melyet „posztmodern” Schrebernek fogok nevezni, a modernizmus katasztrofális végső megoldásának utóhatásaként, melyszerencsére nem járhatott sikerrel.

Paranoid elmélet: a modern Schreber

1) Paranoia, nyilvános politika, túlzott láthatóság: szórakoztatás

Eric Santner Schreber „személyes Németországának” szociopolitikai olvasatát a paranoia más, meghatározó elméleteinek keretébe helyezi; Deleuze és Guattari ma már kanonikus paranoid karakterizációjára az *Anti-Ödipusz*-ra hivatkozva a paranoiást „a hatalmas tömeggyűlések művészenek” nevezi, egybekapcsolva a „szervezett tömegek jelenségével”.³ Deleuze meghatározása a paranoiáról mint csoportos libidómegszállásról természetesen már körvonalazódott a frankfurti iskola elgondolásában, melyben összekötik a fasizmust és a libidinalizált tömegpszichológiát – Adorno szíves engedelmeivel –, ez pedig Freud saját elemzéséből, a *Tömegpszichológia és én-analízis* gondolatmenetéből fakad, melyben az erotikus identifikációs kapcsolatot vizsgálja követők és karizmatikus vallási vagy katonai vezetők között. A politikai pszichoanalitikus gondolkodók – mint Jean Baudrillard és Slavoj Žižek – legutóbbi munkái követik a Freud-Adorno-Deleuze vektort a paranoiának a totalizáló vagy megfigyelő vízióval, a totalitáriánus társ kozmologikus szisztematikus pszichózisával való összekapcsolásában, ahol egy felügyelő „égbeli szem” gyakorol hatalmat a látótér felett, országos jellegű hiperláthatóságot hozva létre. Ahogy Slavoj Žižek kifejezi, a paranoid-totalitárius konfiguráció elveszti „a Másik homályosságát”: a tudás monolitikus, áttetsző, prófétai. Ezeknél a „paranoid” ezredfordulós gondolkodóknál a különbség megszűnik, hasonlóképpen a foucault-i Panoptikum fegyelmező vizuális mezejéhez. Emiatt Teresea Brennan és mások

³ Deleuze, Guilles – Félix Guattari: *The Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, 279.

korszakunkra a „paranoia koraként” hivatkoznak, melyet annak érzékelése jellemez, hogy „valaki” – a láthatatlan felügyelő vagy a mechanikus képernyő – figyel. Ezen „post-deleuze-iánusok” számára a paranoia kétélű: egy betegség, mely egyszerre létrehozza a fegyelmi erőt és a totalizáló víziót, és végre is hajtja azt. (A totalitáriánus állam már önmagában paranoid, hiszen ideológiái és építményei alkotják az egyetlen globális „valóságot”, egy képzeletbeli kapcsolatot a valódival (Althusser), és a paranoia termékével egy fegyelmezett polgárságban.)

Az azonosság és a látvány legfrissebb ezredfordulós teóriái (Cook és Kroker, De Bord, Virilio, Deleuze: *A Thousand Plateaus*, Žižek: *The Sublime Object of Ideology*; Lasch: *Az önimádat társadalma*, Lyotard: *The Inhuman*) folytatják azt a pszichopolitikai tradíciót, mely a paranoiát a látvány társadalmának betegségeként becsméri – a kritika maga viszont gyakran maga is paranoid hiperbolába fordul (mint például Baudrillard-nál az apokaliptikus *A rossz transzparenciájában*, vagy Cook kiberhisztériájában és Krokernél, a *Hacking the Future* című írásában, vagy Adam Parfrey nagy klasszikusában, az *Apocalypse Culture* soraiban). Az ezredfordulós paranoia valóságos ipara ez, mely a transzparencia és az azonosság, a végtelen helyettesítés zord szcénáját becsméri, elválasztva a valóságostól. A jelölő az identitás ámokfutásába kezdett. („Minden a szexualitás. Minden a politika. Minden az esztétika. Egyidejűleg.”)⁴

Ezen olvasat szerint Schreber a megalomániás totalitáriánus Zeitgeist tünete, az evangélikus és apokaliptikus mindentudó, aki visszatükrözi a tagadás és hübrisz „betegségét”, mely a 20. századot fertőzi. Ez egy azon olvasatok közül, melyet Santner „személyes történelme” oly lenyűgözően megcáfol, még akkor is, ha elismeri a paranoid mentalitás emblematisztikus alkatát – a rendszerezés szükségességét, és az eltávolodást a hit szimbolikus emberi közösségétől.

2) Paranoid perverzió: „Élvezem, hogy lány lehetek”

A Schreber-eset szociopolitikai vektorának átdolgozásában Eric Santner megszólítja Freud saját megszállottságát és homoszexuális nyomozását, valamint azokat a meghatározó filozófiai és szociológiai tényezőket, melyek Schreber elragadtatását és misztikus abjekcióját Isten férfiatlanított ágyasaként alakítják. Ez a munka – a vizsgálódás második rétegeként – utal a paranoia kapcsolatára az antiszemitizmussal, Gilman és Geller, Boyarin és mások munkái alapján: „Ezek a tudósok azzal érvelnek, hogy Freud érdeklődését ezen eset iránt nagyban befolyásolta az a kényszerhelyzet, mely azokat a feminin tendenciákat, fellángolásokat és vágyakat igyekezett megtagadni Közép-Európa dekadens kulturális klímájában, melyek rasszista antiszemitizmus szemében egyre inkább egy úgynevezett zsidó patológiás hajlammal asszociálódtak.”⁵

⁴ Baudrillard, Jean: *A rossz transzparenciája*. Ford. Klimó Ágnes. Budapest: Balassi Kiadó, 1997, 14.

⁵ Santner, 1996, 138.

3) Paranoid poétika: „A bőröm alatt vagy” / „Magadba bolondítottál”

A pszichózis effajta poétikája már a paranoid írás és percepció szürrealista kísérletei óta érdeklődésre tarthatott számot. Sőt, Deleuze és Guattari számára, a *Kapitalizmus és skizofrénia* gondolatmenetében a skizoid vágyak szabad folyása egyszerre paradigmája és instanciája is a poétikának: kapcsolatban az anyaggal és a valósággal molekuláris szinten, elviselhetetlen „kapocsként” a valósággal, a húsba vésve, ahogy Artaud írásiban láthatjuk. A paranoia nem érintkezik, nem kapcsolódik és totalitárius, míg a skizofrénia az elragadtatott és elviselhetetlen érintésben fragmentálja a tárgyat. Deleuze és Guattari, az anti-ödipálisok számára, a pszichoanalízis „örült ödipalizációja” a kizsákmányolás és elnyomás gépezeteként a kapitalizmussal kollaborált, és a virágzó, téveszmés, pszichotikus skizofréniát hozta létre, nem pedig a „dekódolt skizók” és vágyak szabad áramlását.

Fontos megjegyezni, hogy Eric Santner olvasata Schreber paranoiájáról megegyezik a deleuze-i paranccsal, mely az elnyomott skizók és áramlások „detrterritorizációját” hirdeti, tartózkodva a könnyed pszichologizmustól, politikai hatásként kontextualizálva újra az „örültséget”. Santner munkája elkerüli a leegyszerűsítő családi rendszert, mely Deleuze és Guattari szerint minden pszichikus formációt az „Anyá-Apá-Én” zártkörű háromszögébe erőltetne. Persze ez nem jelenti a pszichobiográfia teljes elhagyását, hiszen Santner remekül elemzi a kapcsolatot az idősebb Schreber professzionális elfoglaltságai és a legitimációs krízis között, melyet a fia tapasztalt. Amit Santner hozzátesz – azon túlértékelés korrekciójaként, mely a skizofréniát mint poétikus közvetítőt jelölte meg –, az a nézet, hogy a paranoiának megvan a saját poétikája, s annak társadalmi hatása valójában nem elősegíti a szociális kizsákmányolást, hanem reflektál rá. A schreberi kozmológiát nem csupán tünetként, hanem trópusként elemzi, összhangban azzal az esztétikai hangulattal vagy korszellemmel (*Zeitgeist*), mely például Kafka munkásságában tükröződik. A modern művészt „paranoidként” olvassa, és megfordítva is, a pszichotikus Dr. Schreber javára művészi és kreatív víziókat ír. Santner erőfeszítéseinek talán legeredetibb és legígéretesebb aspektusa a paranoid újraesztétizálása, valamint a politikai olvasat, mely a modern esztétikai törekvéseket a fasiszta impulzusok tükrében értelmezi:

„Schreber öröksége érinti a fantázia alapvető értékét, a szenvedélyeket, sőt még az úgynevezett perverziókat is tudásanyagot azokról a szimbolikus erőforrásokról, melyektől az emberi társadalmak függnének, hogy tagjaikat biztosíthassák „létfogosultságukról”. A beiktatás rituáléi és folyamatai szociálisan értelmezhető, szimbolikus mandátumokkal feltöltött státusszal ruházzák fel az egyént, melynek funkciói nem csupán az egyének számára szolgálnak megerősítésül, hanem a társadalomnak magának is. E folyamatok gördülékeny működése biztosítja a közösséget saját létezéséről is, arról, hogy van valami valóságos a szociális tényekkel és értékekkel – címeikkel, valutáival, társadalmi nemekkel és hasonlókkal – kapcsolatban, melyeket a közösség megszentel és létrehoz. Schreber hallucinációi ezeknek a rítusoknak és folyamatoknak a válságát illusztrálják, alapvető és zavaró elmozdulást a hozzájuk kapcsolódó témákban. Schreber

modernitásának titkos története azt sugallja, hogy átlépjük annak a korszaknak a küszöbét, ahol és amikor ezek a szimbolikus erőforrások már nem szólítják meg az alanyt ott, ahol a legmélységesebben »él«...»⁶

Schreber poétikájának tehát inkább diagnosztikus kulturális értéket tulajdoníthatunk, mintsem a skizofrén művészet tiszta értékét, ahogy azt Deleuze és társai megállapították. Hallucinációi terapeutikusak is, hiszen „Schreber perverz gyakorlatainak, identifikációinak és fantáziáinak ápolása nemcsak az impulzív viselkedést (*act out*) teszi lehetővé, de [krízisének] feldolgozását és az emberi szolidaritáshoz való visszatalálását is; anélkül, hogy megtagadná ezt az alapvető bizalomsegezést, anélkül, hogy »végső« és végérvényesen megváltó megoldással kellene azt meggyógyítania”.⁷

Paranoid tudás: posztmodern esztétika

Freud és Lacan csakugyan azt mondja, hogy a paranoia, sok egyéb mellett, a psziché öngyógyítási kísérlete vagy kompromisszuma az elviselhetetlen feltételekkel, a másik percepciójának átdolgozásával, projekciójával. A posztmodern, véleményem szerint, más dolgok mellett, a Santner által kiemelt gyógyító hatás jele: az invesztitúra újraolvasása komikus vagy ludikus jelenséggént. Ha, ahogy Deleuze és Guattari javasolja, a magas modernizmus mint „betegség” esztétikai megszemélyesítője Artaud és Nietzsche, a tarthatatlan kapcsolat, a hús „érintő anyaga”, a világ mint seb törvénybe iktatásával, stb., akkor talán Schreber enyhe túldetermináltsága is helyénvaló mint az utóhatás, a „poszt-izmus” poétikai emblémája. Ennek fényében Schreber egyszerre volna modernista, a modern mint a politikai mámorral és a fasizmussal való flörtölés kifejezője (az angolszász világban a magas modern világának ez kifejezetten jellegzetes politikai tendenciája, Eliottal, Pounddal és társaikkal); egyszerre volna a modern esztétika és anti-materializmus „elrettető” áldozata és a posztmodern előjele mint a modernizmus második ereje, a modernizmus önátdolgozása a „nachträglichkeit”-on [utólagosság] keresztül.

Mivel járna ez a posztmodernizmus, ez az après-coup? Véleményem szerint jellegzetességei a következőképpen vázolhatók: egyszerre esztétikai modalitás és társadalmi állapot, egy hatás, mely 1) ellenáll a totalizációnak, kritikus az eredettel és a végérvényesen megállapított normákkal; 2) gyanakvó a mester-narratívákkal, a szisztematikus „izmusokkal” mint fogalmi keretekkel; 3) inkább ludikus és önreflexív, mint szoliptikus és önmagával elfoglalt; 4) tudatosan és paradox módon hajlandó az idézés, a másolás, az ismétlés vagy pastiche hadrendbe állítására, ellentétben a modern újat övező kultuszával; 5) inkább populáris, mint elitista; 6) struktúráiban, tematikájában és hangnemében a magas modernitáshoz képest inkább paranoid, mint skizofrén/töredékes.

⁶ Santner, 1996, 144.

⁷ Santner, 1996, 145.

Tehát, összhangban a „poszt” terminus kétértelműségével, mely egyszerre jelezhet folytonosságot (poszt-impresszionizmus) és törést (poszt-feminizmus), a posztmodernizmus egyszerre örököse és elhagyója is elődjének.

A fennmaradó időben röviden szeretném összefoglalni, hogy Lacan olvasata a paranoiáról, mint episztéméről hogyan teszi lehetségessé a paranoia posztmodern olvasatát, illetve Schreber jellemzését elő-posztmodernistaként, a tény előtt és után. Ez evidens, hiszen a paranoid tematika és struktúra a posztmodern fikcióban mindenütt jelen van, kezdve Pynchon paranoid pikareszkjével, Beckett Godot-jának panoptikumán keresztül, de gondolhatunk azokra a hősökre is, akiket követnek, Austernél, Queneau-nál, Perecnél, Robbe-Grillet-nél, Ecónál vagy Calvinónál. Vagy gondolhatunk a paranoid összeomlás nyomozatára Siri Huvstedt munkáiban, sőt, még Walter Abish paródiájára is a német bűnös lelkiismeretről a *Wie Deutsch ist es?* soraiból, ahol – fanyar és szenvtelen humorral – a németországi halottak és elföldeltek meglehetősen kényelmetlenül épp egy pláza alapjainak ásatásán bukkannak fel. Röviden, ha a modernitást az invesztitúra krízise terjeszti ki, akkor a posztmodern ezt a krízist egyszerre filozófiai és esztétikai modalitássá alakítja, mely egyesíti az abszurdot, a ludikust és a magasztost. A találkozási pont e két pozíció között az a pillanat, amit Deleuze bifurkációnak nevez, a fordulópont, amikor Schreber betegsége megjelenik. (Schreber első „paranoid” tünete az a fantazmagória volt, hogy a bíró delegitimálja szenátuselnöki kinevezését, *Luderként* leplezve le őt, megmutatva a zavart a Luder jelentései között – joker (pasas, mókás ember), szélhámos, csaló – ugyanakkor játékos, oszcillátor, karteziánus ördög/búvár, ludikus, a deleuze-i értelemben összeszerelt gépezet.) Eric Santner szerint ez az interpelláció az ítélkező és kinevező jogi autoritás részéről a paranoid projekció által átalakul a fortélyosság, a csalás vádjává, a nőies karakter leleplezésévé, és a szemita „tisztátalanság” asszociációjává.

Lacan és Santner számára a paranoia mint betegség magába foglalja a Szimbolikus rend összeomlását; a paranoia földalatti alakzata széthullás az interpelláció különböző szerepeire; azzal, hogy női jelleggel ruházza fel, a szimbolikus felruházás létrehozza a fiúk klubját, mely állandósítja magát az öregfiúk hálózatában. Abban a pillanatban, hogy belépünk a belső körökbe, a meghívás fenyőszivarok és brandy társaságában érkezik, vagy, a 21. században ezzel egyenértékű (a csúcstechnológiás kiborgológia erőteljesen férfi környezetében) a meghívás a férfi-kapcsolódásra, a tagságra a patriarchális klubba. De Schreber azzal, hogy saját, megoldatlan kapcsolatát egy autoritativ, de briliáns és „fegyelmező” apa-figurára vetíti, megismétli kapcsolatát saját, híres apjával, az idősebb Schreberrel.

Mindemellett, a paranoid-skizoid Schreber santneri olvasata elkerüli a deleuze-i oppozíció szigorú kettős határait, összetett kapcsolatot feltételez a „moderista” esztétika mint krízis, illetve a posztmodern esztétika mint ugyanennek a veszteségnek az ünnepe, a metanarratívákban való hit elvesztése között. Amikor Schreber paranoid projekciója hatására elutasítja kinevezését, akkor inkább a kasztrációnak, a nővé válásnak engedelmesskedik, mintsem hogy együttműködésre kényszerítsék, hogy Sophie istentelen választását kelljen megtennie, politikai sorsának kettéválásában. Elutasítja a kiváltságot, a *Ludertum* büntetését férfiként viseli, pontosan azáltal, hogy a nővé válást választja. Ahelyett, hogy kívülállóvá válnék, mint azon öregfiúk egyike,

akik már eleve zsidóként és nőként, kívülállóként határozták meg, személyes kozmológiájának építésével túljár a rendszer eszén, létező valóságként átélve azt, „hangokat hallva”, melyek utasítják, hogy abjekt, Isten szolgálólánya legyen, inkább, mint hogy maga legyen az elnyomó totalitárius isten.

A *Luder* szó egyik jelentése az illegitimitás felidézésével Schrebert apátlan fiúvá teszi (itt az apával való „nem-ödipális” leszámolás abban érhető tetten, hogy az apa örökösét, kapcsolatukat elvágva, fattyúnak nyilvánítja).

Lacan *ludionja*, ahogy láthattuk, pontosan az a szélhámos, aki okkal játssza trükkjeit, melyekkel megkérdőjelezi az abszolút tudás és birtoklás fogalmát. A karteziánus bűvár oszcillál, lebeg és süllyed, kering. Ez a jelentése a levél híres keringésének a *Seminar on ‘The Purloined Letter’*⁸ soraiban – a „tudás” körkörös, keringő és mindig az identifikáció egy funkciója, melyet a másik tud és lát.

A posztmodernizmust „a diskurzus bizonytalanságainak elfogadásaként” szokás leírni⁹, mely a megszokottban való hit elvesztésének ünnepléseként az adott rendszerek és az autoritás elutasítása. Lyotard hasonlóan, a metanarratívákban való hit elvesztéseként definiálja a posztmodern érzékenységet. Ebben az értelemben a posztmodern Schreber Santner Schreberének örököse volna: megőrült, hogy elkerülje a józanságot a végső megoldások világában. A posztmodern a végesség és a megoldás lehetetlenségét ünnepli, fenntartva szkepticizmusát a vak hit felé, felfedve a hatalom szigorúan performatív rituális jellegét.

A hitetlenség e kérdésének fényében Lacan elmélete a leghasznosabb. Lacan fenntartja, hogy a paranoiát az *Unglauben* (hitetlenség) határozza meg: a hit hiánya a Szimbolikus rendben és a Másikban mint a rend szavatolójában. Valójában, Lacan szerint, a paranoia nem minden esetben pszichózis, hanem a felfedezés egy módja is. A *Seminar III*-ban (23) kijelenti, hogy a paranoia, ugyanúgy, mint a hit, a tudás és beszéd kérdése, illetve bizonyos paranoid tudás áthatja minden tárgy ismeretét. Természetesen Lacan számára a beszéd mindig interszubjektív kettősség, megfejtésre váró kódolt talány (36), melyben az alany üzenetét a másiktól megfordított/átfordított formában kapja. Valójában Poe detektívje, Dupin, Lacan példája a nyomozóra, a paranoid tudás mestere: miközben a másik helyébe helyezi magát, paranoid gondolkodásra támaszkodik, hogy a másik látómezejét magáévá tegye, így lehetővé téve, hogy észrevegye a valódi, materiális levelet, mely, a szeme előtt fekszik. (Dupin detektív csakis azért találja ki a hiányzó levél rejtélyét, mert önmagát a miniszter helyébe képzele, az ő szemével lát. Így képes a nyomot teljes valójában látni, a levelet, mely „rejtve” a szabadban fekszik.) Jelentős, hogy ez a dráma háromszögek körforgásában valósul meg, melyekben az egyik pólus megváltozik minden alkalommal, amikor a levél gazdát cserél: Király – Királynő – Miniszter; Királynő – Miniszter – Dupin. Az első reménytelen, nem tudja, mit tegyen, a második birtokolja a tudást és a vágy tárgyát, a harmadik pedig akarja és megragadja azt. A *trompeur*, *trompeur et demi*, a komédia logikájának megfelelően, egy önfenntartó háromszögben, ahol senki sem mindentudó, sértetlenül megmenekül.

⁸ Lacan, Jacques: *Seminar on ‘The Purloined Letter’*. In: Robert Con Davis – Ronald Schleifer (eds.): *Contemporary Literary Criticism*. New York: Longman, 1989, 301-320.

⁹ Smith & Kerrigan bevezetője, Derrida *Mes Chances* ix.

A paranoid tudás legkorábbi tárgyalásánál Lacan egy parabolával illusztrálja elméletét (Seminar III): három elítéltnak két fekete tapaszt és három fehérét mutatnak, majd mindegyik hátára kerül egy, azután együtt hagyják őket a szobában. A legelsőt, aki eltalálja a hátán található tapaszt színét, szabadon engedik. Mindegyik fogoly ugyanazzal a gondolatmenettel ugyanarra jut, hogy a tapasza fehér; azt feltételezve, mit tenne a másik kettő, ha tapasztuk fekete volna, azt várva, vajon, megteszik-e, ami nem történik meg. (1-es: Ha fekete lennék, a második már tudná, hogy ő fekete-e, a harmadik férfi két fekete tapaszt látna, így tudná, hogy igaza volt és távozna. A harmadik nem távozik, így, ha én fekete vagyok, a második férfi tudná, hogy nem fekete, hanem fehér és távozna – de nem teszi. Így én fehér vagyok, nem fekete.” (Wilden, *Language of the Self*, 105-106.) Ez a háromszögesített mese a paranoid tudást jelképezi, amely a másik nézőpontjával, valamint a másikkal a másiktól és önmagáról való vélekedésével történő projektív identifikáció által valósulhat meg. A tudásnak mások által terelt gondolatnak kell lennie ahhoz, hogy felismerjük. A tanmese egyúttal hangsúlyozza az interszubjektív kommunikáció összes aktusának paranoid természetét, melyhez hozzátartozik a bizonytalanság és a spekuláció. „A beszéd a másikat mint olyat beszéltetni – azaz mint ismeretlent.” (Seminar III, 42) Így Lacan amellet érvel, hogy egy bizonyos paranoia az a mód, mellyel mindannyian interszubjektív tudásra teszünk szert: a projektív gondolkodás és saját deduktív erejének használatával a paranoiás rokonságot von a tárgyak közé, kapcsolatokat létesít, összeesküvést alkot a Másik helyének átvételével, mint ahogy Dupin megoldja az eltulajdonított levél rejtélyét azáltal, hogy ellenfelének szemén néz keresztül. Lacan azzal érvel, hogy a szubjektumpozíciók váltogatásának e képessége ősi, alapvető emberi tulajdonság, nem pedig a betegség jele: „Minden emberi tudás a féltékenység dialektikájából ered [...], a gyermek transzivitizmus (transivitism)¹⁰ amikor azt mondja, a másik megütött, nem hazudik; ő maga a másik.” (39.)

Azaz egy bizonyos tárgyiasítás lehetővé teszi az emberi szubjektum számára, hogy átvegye a másik helyét, a tükörstádium hatásaként, elidegenítésként és tárgyiasításként: „az ego eredeti szintézise alapvetően egy alteregó, mely elidegenített (az ego nárcisztikus szerveződése). A vágyakozó szubjektum a másik centruma köré épül, amennyiben a másik képes megadni számára a vágyott egységet.” (39-40.)

Tehát a projektív identifikáció paranoiás struktúrája az alapvető különbség az emberi és az állati világ között: ami az emberi világot tárgyakkal teli világgá teszi, abból a tényből ered, hogy az emberi érdeklődés tárgya a másik vágyának tárgya (39). A legelső emberi tudás „paranoid”, a féltékenység projektív vetélkedésén, az elsődleges identifikáció (tükörstádium) folyamatán alapul. Mindazonáltal, a „beszéd túljut ezen a rivalizáláson, egyetértésben elkülöníti a tiéd és enyém fogalmát. Így tehát a tudás egy imaginárius funkció, a beszéd pedig szimbolikus egyezményen alapszik. Ha a másik nem ért egyet, akkor vagy megsemmisítem, vagy ő semmisít meg engem.” (40.)

A modern Schreber paranoiája a másik elleni védekezés, melyben a szimbolikus paktum szétesik. Schreber meglátja a kinevezési folyamat ürességét, mely vélelmezett legitimitással látná el. A posztmodern Schreber pozitív értelemben paranoid, egy

¹⁰ Az az illuzórikus feltevés, hogy az egyén tünetei vagy egyéb jellemzői másokban is megvannak. (A szerk.)

postás, egy levélhordó, aki lerombolja a mesternarratívákat, beleértve a fasizmust is, elvéve jelentőségüket, megvonva a hitet tőlük, megválaszolva a delegitimáló interpellációt, a szerephívást, egy „itt”-tel üdvözölve a *Ludert*. Itt a tréfamester? „Igen, én vagyok az.”

A paranoid tudás mint Ludertum

Ezen a ponton érdemes konzultálnunk a (Móka)Mesterrel: Freud saját ludikus munkájában elbeszéli a viccelés eredetének történetét, a par excellence ludikus kifejezését, és az nem meglepő módon, egy háromszög: egy klasszikus fiú és leány találkoznak narratíva, melyet egy hasonlóan klasszikus szerelmi háromszög bonyolít. „A vicc megalkotója”¹¹ szembesül vágya „tárgyával”, ötleteit „udvarlás”¹² formájába önti. Ha az udvarlási folyamat sikertelen – ha a tárgy ellenáll, mert megsértődött vagy gátlásos –, az udvarló elkezd trágár vagy „szexuálisan explicit”¹³ nyelvet használni. Ha a hölgy gátlásossága nem okozna elég problémát az udvarló terveiben, belép egy másik férfi, egy lehetséges rivális, egy határozottan erőszakos harmadik fél, aki megzavarja az események természetes menetét. De sose féljünk, a fiú elnyeri a lányt, mivel obszcén viccének tárgyává teszi, élvezve a lány szégyenkezésének látványát, imaginárius leleplezést eszközölve: a szerencsétlen hölgy a viccalkotó által egy olyan hallgató számára lepleződik le, „akit mint hallgatóságát azzal veszteget meg, hogy ő ekképp külön fáradság nélkül elégítheti ki a libidóját”.¹⁴ Ebben a jelenetben a férfikötődés öltözőbeli élvezetei felváltják a csábítás eredeti célját, hiszen a viccelő „szövetségesül hívja az eredetileg jelenlétével zavaró harmadik személyt”.¹⁵

Ennélfogva a vicc háromszöge tulajdonképpen mindig afféle négyszög, hiszen a szociális lánc, melyben az imaginárius leképezi mind a vicc tárgyát (kettes pólus), mind pedig a vicc hallgatóját (hármass pólus) a játékosok változó szerepeivel állandósul. A vicc szemszögéből ez egy körforgás, ahol senki identitása sem marad beszennyezetlen, hiszen a Másik vágyának volt kitéve. Ahogy Freud hangsúlyozza: „A viccet ellenben feltétlenül el kell mesélni; a viccalkotás pszichikus folyamata ezek szerint nem zárul le a vicc kiötlésével, mert még hátravan egy olyan mozzanat, amely csak az ötlet közlésével valósul meg, csak az elmeséléssel válik teljessé a viccalkotás egyelőre még ismeretlen folyamata.”¹⁶ Ahogy az ödipális drámában is, a háromszög szükséges ahhoz, hogy a vágy folyamatát szocializálhassuk: a vágyunk a Másik vágya, kicserélt tekintetek hálójába fogva.

¹¹ Freud, Sigmund (1905): A vicc és viszonya a tudattalanhoz. Ford. Bart István. In: Freud: *Esszék*. Budapest, Gondolat, 1982, 115.

¹² Uo. 114.

¹³ Uo. 114-115.

¹⁴ Uo. 115.

¹⁵ Uo. 115.

¹⁶ Uo. 158.

a vágyott nő – a vicc céltáblája

Iokaszté – Anya

1

a vágyakozó alany – viccmesélő
Ödipusz-gyermek

3

betolakodó – cinkos vicchallgató
Laiosz – Apa

A vicc-háromszög körforgása, a harmadik, szintén fontos résztvevővel, párhuzamba állítható a foglyok játékának parabolájával. A vicc, hasonlóan az eltérített tekintethez, kering, mint egyfajta körkörös késleltetett tudás, mely csak a csattanót fedi fel (a tapaszt a hátadon fehér), annak az interszubjektív körnek köszönhetően, ahol a vágy egymás után áttér egyik alanyról a másikra. A foglyok játéka, hasonlóan a vicchez, megmutatja hogyan teremtünk kapcsolatot másokkal, hogyan tekintünk saját magunkra a Másik feltételezésein keresztül, lehetővé téve számunkra a körülhatárolt, mindig kapcsolódó, érzékelt és hatásvadász szubjektumpozíciót. Szubjektivitásunk másokkal való kapcsolatunkon alapul, válaszul arra a felismerésre, hogy szavaival, „soha nem arról a helyről nézel rám, ahol én látlak” (Seminar XI, 74.) Minden szubjektumot a mások által bensővé tett képek alakítanak – a projektív identifikáción keresztül a nő hangokat hall, melyek sajátjai, vagy, helyesebben, a hang melyet odaátról hall, az a „levél”, mely visszatér hozzá mint válasz a Másiktól. Ez a tudattalan hangja, a szerelem kelepccéjébe ejtett Másik, projektív viszontáttétel, mely biztosítja (Lacan Poe-tól elcsent híres zárószavaival), hogy „egy levél mindig eljut címzettjéhez”.

Lacan számára a Másik nagy M-mel, azaz a Másik, amennyiben nem ismerjük (a tudattalan, a szimbolikus szavatolója) és a másik, kis m-mel (az alteregóm, minden tudás forrása, a versenytársam) között alapvető a különbségtétel, még ha komplikált is, az L-sémában (egy másik „paranoid” diagram, mely megmutatja számunkra befektetésünket mások szubjektivitásába, illetve azt, hogy saját üzeneteink hogyan térnek vissza hozzánk, miután mások és percepcióik eltérítették azt). De a másik (kis m-mel) birodalma, a konszenzus birodalma, az Idegenség/Másság birodalma megnyitja a család lehetőségét (a börtönőrök csálhatnak, vagy, ahogy Descartes kijelenti, a paranoid pillanatban az Isten, aki biztosítja az okokat, melyek valójában fellelkesíthetnek, maga a karteziánus Ördög, *un genie malin*, a „kisördög a palackban”, a francia zseni [genius] és a dzsinn [genie] azonossága a franciában). Az egészséges személy jól megalapozott valósága feltételez némi hasonlóságot a konszenzus Másikja és a jelentés Másikja között. De a paranoid pozíció, a közösségen vagy a szimbolikus paktumon kívül, párhuzamos víziót nyújt, kiváltja a bizalmatlanságot a Másik felé, aki talán hazudik, sőt rá is szed (például, ahogy a király teszi *Az ellopott levél* soraiban; az uralkodó szem, mely nem lát semmit). Más szavakkal, a paranoid pozíció lehetővé teszi a szemlélő számára, hogy felismerje, hogy a Szimbolikus rend abszolút bizonyossága csupán rászedés és illuzórikus bizonyosság, melyet a tükrök füstje generál, és a törekeny, performatív beszédaktus garantálja: „Ez a tiéd. Ez az enyém. Ha a másik nem ért egyet, akkor vagy

megsemmisítem, vagy ő semmisít meg engem.” (40.) A paranoid kilép ebből az istentelen egyezményből, ahol, ha az uralkodónak nincsen ruhája, az egyénnek kötelező hazudnia róla annak érdekében, hogy a nyájban maradhasson. De a kompenzáció a tisztánlátás, ferdítve. Ez a nyomozó Dupin pozíciója, aki látja az uralkodó vakságát és a miniszter cselszövését, melyek mások számára láthatatlanok, paranoid okfejtést alkalmaz, feltételezi, hogy létezik összeesküvés, és ebből a pozícióból vizsgálódva meg találja.

A tudást illetően egy kis pszichózis csakugyan fontos tényező. Dupin nem szenved paranoiában, de elmés projektív identifikációjának jellege paranoid, kételkedve és tesztelve a szimbolikus „valóságot”. Freudhoz vagy az analitikushoz hasonlóan, *le sujet suppose savoir* (az alany, aki feltételezi, hogy tudja), a másik, az analizált által feltételezett tudásra épít, de tisztában van vele, hogy nem tudja, a viszontátvételben megjelenő hasznos projektív identifikáció segítségével. Másrészt, Schreber, a teljes értékű pszichotikus, pontosan azért, mert tudja, mindent megmagyarázhat saját kozmoszában, létrehozva a Másik Másikját (Istent mint saját szeretőjét), hogy a másikkal Másikjával helyettesítse a szimbolikus Másikat, melyet megtagad.

De mégis mennyire lehet Schreber beteg, amikor kilép abból a szimbolikus paktumból, mely önmaga is „romlott” és paranoid, saját, belső fertőzöttségét vetítve ki a leggyengébb másikra? Vagy, Eric Santner interpretációjában, a Másik vagy a szimbolikus autoritás a modern Németországban protofasiszta, szennyezettnek bélyegzi a nőiséget vagy a zsidóságot. A Másik egyre inkább elnyomóvá válik, ahogy az invesztitúra szimbolikus krízise megfertőzi a társakat. A Másik kétségbeesetten próbálja elállítani a vérzést, végül kivéreztetéssel, a végső megoldás borzalmával. Santner szerint üdvözlendő a kilépés ebből a szimbolikus rendből – a pszichózis vagy a betegség kompromisszum, amikor épelméjűnek lenni sokkal közelebb áll az örülséghez, mint „betegnek” vagy abnormálisnak lenni.

Lacan elmélete, úgy tűnik, hasonlóképpen azt képviseli, hogy a paranoid tudást két irányból is olvashatjuk: a paranoia tekinthető a megtévedt pszichotikus területének, aki reménytelenül elsodródott az emberi szimbolikus kikötőjétől, vagy olvashatjuk az interszubjektív psziché alapjaként is, projekcióként a Mások vágyára és vágyába, a túlságosan is emberi balekok (*dupe*) napi kettősügyleteiként társaikkal. Felidézve Lacan híres szócicét az apa nevééről (*le nom du pere = le non-dupe erre*; franciául tökéletesen azonosan ejtik), Žižek olvasata a paranoiáról emlékeztet minket arra, hogy a hitetlenek, a megtévedtek, akik a gyülekezeten kívül, a szimbolikus bizonyosságon kívül kóborolnak az egyetlenség, akik a mélyebb emberi valóságot képesek megérteni; hiszen azok, akik visszautasítják, hogy bolondot játsszanak, hibáznak (a paranoiások mindentudók, „*the non-dupe err*”-ek tévúton járnak, mivel visszautasítják a Szimbolikus hitet a performatív felruházásban). Mindazonáltal, amikor a Szimbolikus közösség maga túlságosan monolitikussá válik, túlságosan is egy tévedhetetlen autoritásra hagyatkozik, a Szimbolikus paktum maga is paranoiddá, túlságosan biztossá válik magában, önelégült lesz saját autoriter alakjaival, ezért tehát mélységesen megtévedtté válik. A fasiszta Németországban az egyetlen mód arra, hogy ne ragadjon magával az ideológiai vérengzés és gyűlölet tömegdelíriuma, a normális nézőponton kívülre kóborlás és vándorlás, kitéve a láthatóságot, a tárgyiasítást,

a „Luder”-ként való megbélyegzés számára, elhagyva az investitúra abszolút szubjektivitását (az „Én vagyok a bíró, az autoritás” lehetetlen állítás, amikor az autoritás pusztán üres színjáték, csalás, *Ludertum*). Az identifikációs tudás tehát a megtört tekintet, a nem-tárgyasított mások tekintetének mobilitásával helyettesíti a sztárist, a hipnotikus nárcisztikus tömeghit tükrének fixációját. (Schreber memoárjának árnyékemberei, vagy bármely beszélgetőtárs a nem pszichotikusnak.) Az igaz emberi interakcióban, mely lehetetlen Schreber nyilvános Németországában, a kiváltságos perspektíva nem az elrendelt, kinevezett Bíróé, az egyirányú perspektíva uráé, hanem az elmerengő elméé.

A különbség egészség és betegség között egy bizonyos fok volna – hiszen minden tudás paranoid –, ugyanakkor a tagok állapotától is függhet, vagyis a szimbolikus rendtől, mely „hitet” követel. Ezért a „másikat” csakis egy olyan helyzetből érzékelhetjük, mely elismeri, hogy minden nézőpont rendkívüli, hogy a tudás mindig performansz, a nézőpont, pozíció kérdése. Az elcsent tudás lacani parabolájában, ahol minden alany minden alanyt a tekintet tárgyává tett, még a nyomozó sem birtokolja az abszolút tudást. A börtönőr a foglyok játékában a Másik Másikja, mint Schreber istene, aki közbeavatkozás nélkül megfigyel, megbizonyosodva arról, hogy az „igazságot” inkább a tekintetek keveredése határozza meg, mintsem egy fentről jövő ítélet. (Isten Schreber privát kozmoszában közömbös az élő emberek iránt.)

A pszichoanalízis ezt a szkepticizmust viszontáttételnek nevezi – átvenni valaki helyét a körforgásban vagy láncban, ahol „a jelölő egy másik jelölő alanya” – ahol az egyén csak onnan tudja, hogy fehér vagy fekete, mert a többszörös másik(ak) tettei visszatükrözik. Az egészséges társ (*socius*), hasznát véve a paranoid tudásnak, megszökne a valódi paranoia körforgásából. Ugyanis a paranoiás tudja, hogy „a másik nem létezik”, a paranoid tudás megmutatja, hogy a Másik vagy a Másik sem létezik, a börtönőr, Schreber istene, Godot, Óz a nagy varázsló mind üres helyek, melyek egyetlen funkciója, hogy biztosítsák a fasiszta egynézőpontú abszolút tudás instabilitását. Nincsen egyetlen „magyarázat” a valós vak automatizmusára, csak a szimbolikus paktumok imaginárius felruházása, ahol mindannyian egyetértünk abban, hogy az uralkodó ruhái pompások, azért, hogy divatosak legyünk, azért, hogy a Szimbolikus közösség (hazug) részei lehessünk. Dupin az egészséges paranoiás: a másokkal való azonosulásán keresztül látja a nyilvánvalót – egy kis részletet a meztelen uralkodóból –, nem fenyegető hallucinációként, hanem a levélként, mely látható, lebegő jelölőként a szeme előtt fekszik. A túlzottan látható, meztelen, túlságosan is átlátszó „igazság” akkor válik láthatóvá, performanszként kiállítottá, amikor a túlságosan állandó Másik lelepleződik, inkább másokba töredezik szét, mint hogy a másságot tegye bűnbakká. A megfigyelés túlságosan is nyilvános szeme, mely a modern paranoid diskurzust kísérti, a látó, személyes „Én”-né válik, mely a posztmodern paranoid tudásról tudósít.

A modern mezején, Schreber titkos történelmének megfelelően, a stabil tudás széttöredezik – katalizmatikus következményekkel. De a posztmodern mezején, a metanarratívák, az eredet, sőt maga a „komolyság” problematizálásával, még a detektív vagy az analitikus sinc a biztos tudás birtokában; csupán közreműködik a vakság és látás interszubjektív és ludikus drámájában, bizonyítva, hogy Senki sincs a teljes tudás birtokában, hogy embernek lenni azt jelenti, hogy részei vagyunk a

Ludertum tréfa-körforgásának; és ez a kívülállás, ez a mobilitás, ez a tévelygő minőség talán előnyt, egyfajta örült józanságot biztosít. Ez a posztmodern fenséges esztétikája; paranoid, komikus és ravasz, sőt bölcs, hiszen nem mindentudó. A paranoid tudás posztmodern episztémeként való olvasata egyezik Santner paranoia percepciójával, mely a paranoiát a totalitárius vízió elkerülési stratégiájaként határozza meg. Žižeket idézve: „*A Másiknak nem szabad mindent tudnia*: ez a nem totalitáriánus szociális mező megfelelő definíciója.”¹⁷ A szubjektív emberiség az emberi objektivitás hatása, Ludertum, ahogy minden paranoiás tudja.

Más szavakkal, a fasiszta Németország saját önismeretét és önutálatát egy abjektifikált és tárgyiasított Másikra vetíti ki. Németország önmagát gyűlöli a zsidó nőiség „abjektív” tökéletlenségében vagy tisztátalanságában. Schreber elutasítja a projekciónak azt a bizonyos népirtó „megoldását”, és az identifikáció saját, személyes megoldását állítja elő, amikor azokkal vállal közösséget, akiket kizártak. Santner: „Schreber perverz stratégiája a *Ludertum*ával való azonosulást vonja maga után, az abjekció erotizált állapotát, melyet legalább részben a fegyelmező hatalom normatív nyomásának túlzott és tartós közelsége idézett elő” (94). Schreber elmozdul a paranoid, hallucinációs pszichózistól, vissza a paranoid tudás megtört szolidaritása felé, a „modern” kataklizmától a meleg tudás posztmodern nietzschei utóhatásához.

A másik oldal: a peremen túl vagy a szivárványon túl

Tehát a modernizmust a Szimbolikus paktum krízise hozta létre, és maga is generálja e krízist, a posztmodernizmus pedig ünnepli ezt: a különbség modern és posztmodern között az a vegyérték, amit ennek a krízisnek ad, hogy a Luder romlott szivárgás vagy komikus ömlengés, kicsapongás. A hanyatlás nem probléma, inkább új esztétika a posztmodernizmusban, nem romlottság, hanem kölcsönös hibrid megtermékenyítés, amint Donna Haraway munkájában, a *Kiborg kiáltvány*¹⁸ soraiban is látható, mely a hibridet, az eldönthetlent ünnepli. A határok eldönthetlensége pedig inkább a falak ledöntését, mint megszilárdítását eredményezi; a horgony felszedése nem száműzetésbe, hanem hiábavaló vállalkozásba vezet a kigyózó sárgaköves út mentén; a szivárgás megtermékenyítővé válik, a végső megoldás alapvető természete pedig oximoronként lepleződik le. A megoldás a rugalmasság állapota, az átmeneti egyensúly, a hálózat és nem a körforgás. Vegyi értelemben vett megoldás ez, nem politikai értelemben, ahol egy „másik” „feloldódik” és megtörik a „Másik”-akban, és, ahol a Másik Másikja Varázslóként, alapvető nem-autoritásként lepleződik le.

A modernitás titkos történelme átlöki Schrebert a palánkon, a posztmodern titkos története viszont a szivárványon túlra küldi azzal a bizonyossággal, hogy ugyan a

¹⁷ Žižek, Slavoj: A meg nem tévesztett tévedése. Ford. Papp Orsolya. *Thalassa*, 2004, 15(3): 22. (Kiemelés az eredetiben.) [http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/\(15\)2004_3/017-40_S-Zizek.pdf](http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/(15)2004_3/017-40_S-Zizek.pdf)

¹⁸ Haraway, Donna J. (1984). *Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években* Ford. Kovács Ágnes. *Replika*, 2005, 51-52: 107-139. <http://www.replika.hu/replika/51-05> Korábbi fordítása: Bocsor Péter in: Bókay Antal et al. (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest: Osiris, 2002, 503-519.

bödön a szivárvány lábánál bolondok aranyával teli, de ami igazából számít, az a vállalkozás kalandja. (Gondoljunk csak a „tudás” és az „erő” leleplezésének parabolájára: a Madárijesztő, akinek a feje szalmával van tele diplomásként ábrázolt, s azonnal a hatalom és a tudás helyévé válik, aki parancsol, hasonlóan, mint Beckettnél Lucky. Az Oroszlán kinevezés útján válik háborús hőssé, megkapja a kitüntetést, melyet szertartásosan a bátorságért adományoznak. Érdekes módon a modern percepció pánikba esik, amikor észleli, hogy a társadalom anyaga kezdi elveszíteni a töltelékét, hogy úgy mondjam – olyan szivárgás útján, melyet Santner is részletez –, és megoldásként még inkább elnyomó performatív gesztusokhoz folyamodik. Ahogy a Madárijesztő, a szenátuselnök is rájön, hogy csakis diplomája miatt okos, amit a végső paranoid fantázia, a Mások Másikja, a férfi a függöny mögött biztosít, aki csak előadja a mindenható varázsló váteszi autoritását. A modernizmus még mindig arra törekszik, hogy a Szimbolikus Törvény ijesztő figuráját ismét hitelessé töltsön, az autoritást „teljesen önmagává” akarja tenni, befoltozva a szivárgást, és hitet téve egy árnyék autoritás, egy madárijesztő, egy fejszeforgató robot, egy ádáz bestia, egy boszorkány mellett. A posztmodernizmus viszont a Madárijesztőt pusztán szalmabábunak látja, a *sujet suppose savoir* (tudást feltételező szubjektumnak), aki azért bölcs, mert tisztában van tudásának hiányával; a posztmodernizmus örömet leli az Oroszlán üvöltésében, aki valójában egy gyáva nyúl; hasonlóképpen: a Bádögember egy üres harcos, egy ezredfordulós kiborg, akit Haraway igazán kedvelne, egy konzervdoboz, ami szívet keres, amely a szervátültetés korában valóban adományozható.) A posztmodern esztétika a végső megoldásokat oximoronnak látja.

A Ludikus egy karteziánus ördög-búvár, megbízhatatlan ördögi zseni, aki vagy „felmerül” vagy nem, de aki semmit sem tesz bizonyossá, még a Másik vagy Isten létezése sem igazolható. A metanarratívákban való hit hiánya, a diskurzusok bizonytalanságának elfogadása, a kényszer, hogy fenntartsuk a beszédet és a tréfát, még akkor is, ha az egyénnek nincs mit mondania (Beckett), az univerzum színjátéka többé már nem az igazság elméletén alapszik, hanem a káoszon, az eldönthetetlenségen és a relativitáson. Ezek posztmodern taktikák, módszerek arra, hogy kicselezzük a végső megoldást, egyszerűen azáltal, hogy visszautasítjuk az alapvető szabályai szerinti játékot.

A modernizmus versus posztmodernizmus viszonyosságai talán a legitimitás krízisére adott válaszukban különböztethetők meg; a modern világ még mindig próbálja visszahelyezni a Varázslót az őt közönséggel együtt, míg a poszt-schreberi másik oldalt a megtört vagy elterelt tekintet vezérli és a hiányzó autoritás, a Varázsló Godot, aki soha nincs jelen. A poszt-schreberi világnézet, ami felé Santner terel minket, már nem tragikus, hanem ludikus. A posztmodern Schreber azt tanácsolja nekünk, posztmodern ezredfordulósoknak, hogy lazítsuk és mobilizáljuk katexisunkat a mindig esetleges Szimbolikus Másik felé, vagy legalábbis ne törődjünk a férfivel a függöny mögött.

Tórizs Eszter fordítása



Smid Róbert

A paranoia mint a kizárás anyagisága: a paranoid pszichózis jelentősége Jacques Lacan pszichoanalízisében

Nagyjából konszenzus övezi azt a megállapítást a Lacan-recepcióban, hogy Freud legismertebb francia követőjét már azelőtt érdekelte a paranoia jelensége, mielőtt egyáltalán a pszichoanalízis felé fordult volna. 1932-es doktori disszertációjában Marguerite Pantaine-nek a korban ünnepezt színésznő, Huguette Duflos elleni támadását dolgozta fel, márpedig az „Aimée-eset” néven elhíresült analízis központi szerepben láttatja a paranoiát. Lacan a paranoiának olyan önbüntető formáját tárja fel Aimée-nél, amelynek fényében a támadás tulajdonképpen oka a saját éniideáljával való leszámolás: a független és nagyvilági nő képének szétfűzése, azé, amely folyamatosan kínoztatta őt énképként, majd kivételként Duflosban találta meg. A külsőlegességgé tett ideál még fenyegetőbben hatott Aimée-re, mivel ahelyett, hogy vágytárgyként tűntette volna fel magát, maga Aimée vált az ideálképből fakadó paranoia célpontjává, illetve ezzel a büntetés tárgyává. Nem egyszerűen irigység vagy (elfojtott) erotikus érzések eredményeztek egy olyan radikális tettet a részéről, mint a színésznő megtámadása, hanem a folyamatos eltolása egy érzésnek, amelynek tárgyát már eleve eltolta.¹ Vagyis Aimée a saját maga ellen irányuló, az elégtelenségéből fakadt elégedetlenségét vetítette ki, ugyanakkor ez a külsőlegességgé tett vágyott-gyűlölt ideálforma elkezdte meghatározni a saját tetteit és a pszichés működését.²

Dolgozatom első részében amellet érvelek, hogy a paranoia Lacannál egyértelműen összekapcsolódik a pszichózissal, ennek jelentőségét pedig abban jelölöm ki, hogy a paranoiás tudás magában foglalja a pszichés apparátus egyik lényeges patológikus működési mechanizmusát, a kizárást. Ehhez Lacan egyik szemináriumalkalmát elemzem, amikor is Jean Hyppolite, kora szellemi életének egyik kiemelkedő Hegel-értelmezője tartott referátumot Freud egyik tanulmányából,

¹ Jacques Lacan: *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. Paris: Librairie le François, 1932, 282.

² A Lacan által azonosított áthelyeződések a paranoia működésénél aztán a korban felkeltették az avantgárd művészek figyelmét is. A rövid életű *Minotaure* folyóirat, mely Tzarától, Dalítól, Bretontól, Picassótól (neki Lacan analitikusa is volt) és Man Raytól is közölt műveket és esszéket, Lacan egyik első publikációs fórumai közé tartozott. Az utolsó számban jelent meg tőle egy rövidebb esettanulmány az akkori párizsi szellemi életet megrázó Papin-nővérekről, akik brutálisan meggyilkolták munkaadójuk feleségét és lányát. Lacan náluk is, akárcsak Aimée-nél, paranoid pszichózist állapított meg, és a tett szempontjából annak fontosságát hangsúlyozta, hogy azt a nővérek együtt, szimultán módon követték el: Lásd Lacan: *Motifs du crime paranoïaque: le crime des soeurs Papin*. *Minotaure* 1933/3. 1-4.

Lacan pedig a referátumhoz fűzött kommentárjaival körvonalazta, miként hasznosítja a freudi tanokat a saját elméletében. A második részben a paranoiát leginkább érintő Freud-esettanulmány lacani olvasatát elemzem: Daniel Paul Schreber analízisét. Itt mutatom be azt, Lacan miként applikálja saját értelmezésében a Freudhoz képesti elmozdulást – melyet Hyppolite referátuma kapcsán világossá tett –, és összefoglalom, miért is kap Lacannál központibb szerepet a paranoiás pszichózis működés módja, mint a pszichoanalízis atyjánál. A harmadik részben pedig kitekintek arra, hogy Lacan a megfontolását a paranoiáról mint a diskurzus anyagságáról Friedrich Kittler miként alkalmazta egy irodalmi episzteméváltás kijelölésekor az 1900-as évek lejegyzőrendszerének meghatározásához. Vagyis azon állítását járom körül, mely szerint az egész modern irodalom a paranoia materializációjával kezdődött.

I.

Freud klinikai praxisában van egy furcsa ellentmondás, amelyet Lacan nem mulasztott el kihasználni. Miközben javarészt hisztériás neurózisokkal foglalkozott, addig valamennyi esettanulmánya, melyek ténylegesen hozzájárultak a pszichoanalízis elméleti előrehaladásához (pl. az elfojtás időbelisége vagy a fantáziaképződés dinamikája terén) egyértelműen az általa pszichotikusnak titulált eseteket érintette (Schreber, a Farkasember, a Patkányember). Továbbá, bár Freud ez utóbbi eseteknél bár kizárólag paranoiára hivatkozik, és mellőzi az egész életművében a skizofrénia kifejezést, helyette a parafréniát használva,³ klinikai recepciójában mégis jóval meghatározóbbá vált a skizofrénia diagnosztizálása. Ezért is gyakori vád Freuddal szemben, hogy nem megfelelő terminológiát alkalmazott; bizonyos valóban skizofrén eseteket nem volt hajlandó skizofrénként azonosítani, holott ez a jelző az ő iskolájából jött: Eugen Bleuler, aki bevezette ezt a terminust, intenzíven levelezett Freuddal, sőt még önanalízisét is Freud felügyelete alatt végezte. Lacannak azonban van egy hipotézise Freud szóhasználatát illetően, tudniillik hogy azért részesítette előnyben a parafrénia kifejezést a skizofréniaval szemben, mert ezzel is meg akarta különböztetni eljárását a hagyományos, kísérletező és leíró pszichológiától, ugyanakkor a „hard science” alternatívát választotta Bleuler interpretatív pszichológiájával szemben is;⁴ jó szokásához híven nem volt szinkronban korával.⁵ Tehát vagy lemaradt, nem figyelve arra, hogy az ő háza táján is mennyire elterjedt a skizofrénia terminus,⁶ vagy már eleve

³ A terminus a hebefrénia konceptualizálásából fakad, ahogyan azt Hecker és Kahlbaum leírták; szimptomái közé tartoznak a hangulatváltozások, a bizarr és gyerekes viselkedés, valamint egy általános mentális visszafejlődés (vö. Abdullah Kraam – Paula Phillips: Hebephrenia: A Conceptual History. *History of Psychiatry*, 2012/4. 389 sk.). Később Emil Kraepelin ezt a dementia praecox egyik altípusaként klasszifikálta (Uo, 399.), és elhatárolta az olyan esetektől, amelyek nem jártak mentális regresszióval egyáltalán, de attól még torzulást okoztak a páciens személyiségében. Következésképpen Kraepelin úgy pozicionálta a szimptomák így kapott vegyes típusait, mint amelyek paranoia és skizofrénia között helyezkednek el, a betegségnek a paraphrénia nevet adva. Lásd Ian Dowbiggin: Delusional Diagnosis? The History of Paranoia as a Disease Concept in the Modern Era. *History of Psychiatry*, 2000/1. 45.

⁴ Uo. 48.

⁵ Jacques Lacan: *Les psychoses*. Paris: Seuil, 1981, 12 sk.

⁶ Még Ferenczi is felhívta Freud figyelmét arra, hogy a Schreber-tanulmány második verziójában inkonzisztensen használja a paraphrénia és a dementia praecox szavakat egymás szinonimáiként.

egy olyan köztes teret kívánt kialakítani a retorikájával, amelyben jobban tudott manőverezni spekulatív megközelítésével:⁷ saját rigid neurózis-pszichózis felosztása ellenére utat akart engedni az utóbbi teoretikus potenciáljának.

Lacan ebből a teoretikus potenciálból leginkább a pszichotikus időtapasztalatára koncentrálni profitált. Megjegyzi, hogy a pszichózisban lehetséges egy olyan szerkezeti elemet azonosítani, amely valós apának nevezhető. Ez Freud elgondolásában maga a lehetetlenség bevezetése,⁸ a hozzáférhetetlenség szemben a szimbolikus apafigurák kényelmes elrendezésével, amelynek logikájához az analízis során hozzá lehet férni. Freud *Verwerfung*jának itteni újrafelfedezése Lacan által a paranoiás pszichózishoz kapcsolható, bár számos eltérő használata van a kizárás szónak Freudnál. Az *A farkasemberben* kerül elő először a kifejezés, ahol együtt jár a tagadással (*Verneinung*) és az elfojtással (*Verdrängung*). Lacan ezeket az aktusokat később egy hármassá szervezi, és a torzítás (*Entstellung*) mozzanataival azonosítja.⁹ A pszichózis karakterisztikus aktusa, a kizárás differentia specificája Lacan szerint abban áll a két másik torzító mozzanattal szemben, hogy a Szimbolikuson kívülre mutat. Így pedig nem valamifajta feldolgozhatatlan, a tudattal (még) nem kompatibilis elem elutasításában nyilvánul meg, vagyis valami jelenlétéről tudomást nem vételként, hanem olyan kívülre helyezése a dolognak, ami azt nem elvesztetté teszi, hanem úgy tartja, mintha soha nem is létezett volna.¹⁰

Ez a kizárás kapta a főszerepet egy 1954-es szemináriumalkalmon, amikor Jean Hyppolite Freud *Die Verneinung* című szövegéből referált. Ezt az alkalmat annyiban szimptomatikusnak tekinthetjük, hogy nem elsősorban Lacan I. és II. szemináriumait kötötte össze, hanem az azokat megelőző, néhány alkalmas, Freudnak *A patkányember* és *A farkasember* esettanulmányait tárgyaló „proszemináriumaira” nyújtott reflexiót, továbbá Lacan számára előirányozta a III. szeminárium témáját is: a pszichózist. A tanulmány alapján Hyppolite először is azt feltételezi, ahhoz, hogy az elfojtás dinamikáját Freud az analízis alatt ne iktassa ki, axiomatizálnia kell, hogy amit a szubjektum mond, az pontosan nem ő maga. Másodszor ennek (tudniillik, hogy amit mond, az nem ő) a tudatosítása nem rekeszti be az elfojtás folyamatát, hiszen ebben az esetben a kezelt csak tagadni kezd.¹¹ E tagadás eredetként Hyppolite Erősztt nevezi meg, valami ösztönöst, ami több mint pusztításvágy, inkább a lét igenlése. Ez nem más, mint egy ítélet, amelynek kérdése valóban foglalkoztatta Freudot már az *Entwurfban* is,¹² és ami feltételezi belső és külső szétválasztását, az elidegenedést az

⁷ Vö. ehhez Freud analógiáját a paraphrénias hipochondria jellemzői és a neurotikus szorongása között: Sigmund Freud: Zur Einführung des Narzißmus. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 10. London: Imago, 1946, 139.

⁸ Jacques Lacan: *L'envers de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1991, 143. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a valós apa mint koncepció már jóval korábban felbukkan Lacannál, az *Encyclopédie Française* számára írt 1938-as „Les complexes familiaux dans la formation de l'individu” című cikkében. Erre támaszkodva a IV. szemináriumban (*La relation d'objet* – Melanie Klein tárgykapcsolat-elméletének revíziójából kiindulva) újra előveszi a valós, a szimbolikus és az imaginárius apa hármasszerkezetét.

⁹ Jacques Lacan: Le séminaire sur «La Lettre volée». In: Uő: *Écrits*. Paris: Seuil, 1966, 11.

¹⁰ Jacques Lacan: Variantes de la cure-type. Uo., 323. És a külsővé transzponálás kulcsmozzanatának azonosításához nagyban hozzájárult Lacan számára az Aimée-eset.

¹¹ Jean Hyppolite: Commentaire parle sur la Verneinung de Freud. In: J. Lacan: *Écrits*. Paris: Seuil, 1966, Appendice I., 882.

¹² Vö. Sigmund Freud: Project for a Scientific Psychology. In: Uő: *The Origins of Psycho-Analysis: Letters to Wilhelm Fliess, Drafts and Notes 1887–1902*. Szerk. Marie Bonaparte, Anna Freud, Ernst Kris. New York: Basic Books, 1950, 392 sk.

organizmus inerciájától annak a külvilággal alkotott interakciójáig tartó skálán. Legalábbis erre lehet következtetni abból, hogy az ítélet szükségszerűségének felmerülését Freud a szubjektum által reprodukált reprezentáció és a kezdeti percepció eltérésében jelöli ki.¹³ A szubjektum saját maga által kialakított reprezentációjának elfogadását viszont eleve egy negáció negációjaként nevezi meg Hyppolite, a külső élmény elutasításának felülbírálásaként, ami magát az affirmációt alkotja; ennek derivatív formája lesz az analízisben a tagadás. Ez a kettősen negatív eredet eredményezi szerinte, hogy Freudnál Érosz mellé odakerül Thanatosz mint a pusztítás (negáció) összefoglaló alakja (affirmációja).¹⁴ Hyppolite ezt a dinamizmust abból bontja ki, hogy Freud szerint az ítélet performatív erejéhez szükséges a negáció szimbólumának megalkotása: terapeutikusan szabadságot biztosít az elfojtástól, miközben ezt ugyanúgy az örömelv egyik kényszertípusú megnyilvánulásának tartja. Valami, ami nem az emlékezetben munkálkodik, mint az elfojtás, hanem a valóságot strukturálja; egy mezsgye, ahol az elfojtott tartalom feléleszthető, és felfüggesztve fenntartható.¹⁵ De ott van benne a pusztítás is, ezért jut Hyppolite nem meglepő módon a megszüntetve megőrzés (*Aufhebung*) hegeli aktusához a negáció konkrét működésében, vagyis arra, hogy a tudattalan elismerése az én részéről mindig negatív módon történik; nem a tudattalanban van a *nem* által véghezvitt tagadás, hanem a tudattalan artikuláció tartalmának elismerése mindig az én tagadásában történhet meg.¹⁶

Hogy Lacannak ez a korrekt és megvilágító olvasat nem nyerte el a tetszését, arra abból lehet következtetni, hogy válaszában két olyan tényezőt emel ki, amelyekre viszont Hyppolite nem sok szót vesztegetett: a szimbólum és a mítosz lehetséges koncepcióit. Megdicsérte hallgatóját, hogy a negáció szimbólumának körülményeit mitikusnak nevezte, illetve hogy a reprezentációhoz ennek révén nem rendelt semmiféle tárgyat. Ez utóbbit azonban már ellene is fordítja, amikor megjegyzi, hogy az affektivitásnak semmi köze nincs a megélt tapasztalathoz vagy valamifajta élményhez.¹⁷ Az affektivitás Freudnál a preszókratikusokra való sűrű hivatkozással gyakorlatilag egy primordiális szimbólum alapjait adja. Ezért leginkább ott mutatkozna meg a tudattalan, ahol az üres helyek elrendezése kiviteleződik,¹⁸ így pedig Szimbolikus és Valós körbekapcsolása hozzáférhetővé válik. Ehhez kell az a struktúra, amelyik nem merül ki annyiban, hogy „az vagyok, amire azt mondom, nem vagyok”, tehát a negáció nem elégséges; kell a kizárás. A mitikusnak szánt műveletek – mint amilyen a kasztráció, az Apa Nevei vagy az incestus tabu Lacan értelmezésében – valójában mind egy primordiális szimbólumra támaszkodnak: „ennek mediációja – egy olyan formában, amely visszafordul magára – az által történik meg, ami kizáródik a szimbolizáció első időpillanatában.”¹⁹ Ez a *Verwerfung* – melyet az *A farkasember* esettanulmányra támaszkodva Lacan a paranoiás

¹³ Hyppolite, i. m., 884.

¹⁴ Uo., 885.

¹⁵ Uo., 886.

¹⁶ Uo., 887.

¹⁷ Jacques Lacan: Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la « Verneinung » de Freud. In: J. Lacan J., *Écrits*. Paris: Seuil, 1966, 383.

¹⁸ Jacques Lacan: Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse. Uo., 261.

¹⁹ Jacques Lacan: Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la « Verneinung » de Freud, 383.

pszichózishoz rendel – a legautentikusabb hozzáférést biztosítja temporálisan a szubjektum szimbolikus eredőjéhez, miközben épp a szimbolizáció lerobbanásával idéződik elő a pszichózis. Ellentétben Hyppolite hozzászólásával, ez nem a negáció negációja, a kizárás nem egyezik meg az afirmáció struktúrájának inverzével. Ezért furcsa, hogy Hyppolite a negációnak csak a terapeutikus érvényesülését említette, a szimbolikus felett szemet hunyt, holott a negativitás differenciaalkotásának afirmációja, a negatívból születő pozitivitás szemiotikai alapelv – bár filozófus volt, azért elég sok időt töltött Lacan szemináriumain az '50-es években, hogy erre felfigyeljen. A *Verwerfung* ugyanakkor nem valami elfojtottnak a visszatérése, hanem pontosan a Szimbolikus Valósba nyúló rekurzivitása.

Tehát a paranoiás pszichózisban az elmaradó jelviszony az artikuláció ellen dolgozik, lényegében csak a szimbolikus összjátékot érintve, szintaxist nyújtva mindenfajta referencia nélkül. Ez végső soron oda vezet, hogy az első jelölő, az ősjelölő (fallikus funkció), melynek a teljes jelölési relációt magában kellene foglalnia, hogy rajta keresztül a jelölésekből további jelöléseket lehessen kibontani, egyszerűen hiányzik. Ez a hiány a jelölő esetében a másik jelölőé, a Másik jelölő és jelölhető hiányáé. A jelölő úgy működik, mint Freud egyik viccében a barátját kérdőre vonó ember gondolatsora: „Miért mondd nekem, hogy Krakkóba mész, hogy azt higgyem, Varsóba mész, miközben tényleg Krakkóba mész?” A kizárás miatt a paranoiás pszichózisban ez a kétfajta dinamika, az egyértelmű hozzárendelés és a jelölő fordulásai (az átverésből az igazságba, a negációból az afirmációba) egymásra montírozódnak. A kizárás lacani értelmezése kísérteties hasonlóságot mutat azzal, amit Derrida azonosított Freudnál a törvény kapcsán: „Esemény esemény nélkül, tiszta esemény, ahol semmi nem történik; az esemény eseményisége, ami egyszerre megköveteli és semmíti a fikcionális viszonyát. Semmi új nem történik, és mégis ez a semmi új hozza létre a törvényt [...]”²⁰ Az ősjelenet így válik technikai szükségszerűséggé a paranoiás pszichózisban, visszamenőlegesen megkonstruálva valamit, ami kizáródott még az előtt, hogy bármifajta hiány–jelenlét-oppozíciót fel lehetne állítani, hiszen az az eredeti jelölő hiányzik ehhez, amellyel bármit is szembe lehetne állítani.

II.

Bár Lacan a '30-as években az énképekkel hozta összefüggésbe a paranoiát, mindig hangsúlyozta, hogy annak nem a vizuális aspektusa a lényeges számára, hanem a fentebb tárgyalt átstrukturálódások, eltolások, kizárások: a hiány még az előtt, hogy bármifajta jelölés érvényben lenne. Ennélfogva a pszichózis elsősorban nem az általában az Imagináriushoz kapcsolt hallucinációkban mutatja meg magát, hanem azt éppenséggel az Imaginárius hiánya váltja ki; a Szimbolikus túl közel kerül a Valóshoz. Más szóval, míg a pszichózisban, úgy tűnik, minden bennefoglalt a betűben, addig utóbbi jelölésben betöltött közvetítői funkciójának kiteljesítése mégis elmarad.

²⁰ Jacques Derrida: Before the Law. In: Uő: *Acts of Literature*. London: Routledge, 1992, 199.

Daniel Paul Schreber – Freud egyik legismertebb, ámde közvetett (a naplóján és nem a személyén alapuló) esettanulmányának alanya – azzal, ahogyan Isten üzeneteit befogta, lényegében telefonközpontosként viselkedett. Ez nem egyszerűen abból állt, hogy felidézte a kezdeti telefonközpontokban dolgozók azon skizoid állapotát, hogy nem beszélhettek a saját nevükben,²¹ mivel az artikulációnak egy harmadik személyhez kötése egy másikra történő deixissel mindössze diszkurzív kérdés. Lacan ennél materiálisabb dologként gondolja el a diskurzus deperszonalizációját, vagyis amikor a konkrét diskurzus nem verbális, viszont szimbólumok interakciójaként felírható folyamatai révén imperszonális struktúrákra mutat rá.²² Ennek eminens példáját szolgáltatják a telefonvonalak – amelyeknek Schreber paranoiájában megfeleltethetők az idegei Lacan szerint –, hiszen azoknál a nyelv az információ természete felé történő elmozdulásában a redundanciát ismétlésre cseréli. Míg a jelölés mindig csak olyan nyelvet képes előállítani, amely véget nem érő terefereként artikulálódik a telefonkagylóba,²³ addig maguk a telefonvonalak az ökonómiai standardizációnak megfelelően működnek; a lényeges az, hogy a lehető legnagyobb számú kommunikációs aktust lehessen egyetlen vonalon (a csatornán) keresztül továbbítani. Éppen ezért Lacan szerint bármely paranoiás, aki azt állítja, hogy a hangok mondanak is valamit, hazudik, mert nem a tereferével szembesülnek a pszichózisukban, hanem a csatorna nonszensz materialitásával.²⁴ Wolfgang Hagen ezt alaposan körüljárja, amikor Schreber jelentőségét épp e lacani nézőpontból vizsgálja:

„Hogy megmagyarázzuk Freudnak (mint Schreber alapos olvasójának) központi fogalmát, azt lehetne mondani: Schreber megmutatja, hogy a tudattalannak van egy nyelvi struktúrája, vagy inkább, a tudattalan egy nyelv, melyet a tudattalan beszél. Pontosan a nyelv kisüléseiben [történik ez meg – S. R.], amelyek Schreber betegségében beállnak, Lacan követően pedig ez a pszichózis definiáló eleme – nincs pszichotikus valamifajta zavart, gyakorta neurotikus beszéd nélkül: ebben a zavaros nyelvvilágban és a schreberi kísérletben világossá válik ennek a zavaroknak a rendszere, megtapasztalunk valamit a tudattalan hatalmáról és mechanizmusairól a beszédben. Az Es, a tudattalan már beszédre készítet, mielőtt tudnánk arról, hogy miről is beszélünk, mint ahogy Schreber idegei Schrebert szóra bírják, anélkül, hogy ő ezt akarná; a vágy és az izgalom felülkerekednek rajta. A zavar Schrebernél mintha csak annyi lenne, hogy kénytelen volt egy olyan diskurzuson keresztül ismét megnyilatkozni, amely a beszédét a beszédről zavarttá és irányt vesztetté teszi.

Schreber számára a beszéd függetlenedik, a Másikká válik a Valóban, ez pedig megbetegíti, mivel felszámolja, paranoiássá teszi, nem hagyja aludni, fájdalmat okoz neki. Ez ismét bizonyítja, hogy a tudattalan beszéde elkerülhetetlenül aktivizálódik, ráadásul ugyanabban a kényszerítő erőben, amelyet Schreber [lejegyző]rendszere fejt

²¹ L. Bernhard Siegert: Switchboards and Sex: The Nut(t) Case. In: Timothy Lenoir (szerk.): *Inscribing Science: Scientific Texts and the Materiality of Communication*. Stanford: Stanford UP, 1998, 85.

²² Lacan: *Les psychoses*, 305.

²³ Lacan: *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, 299.

²⁴ Vagy ahogyan ezt Pias megfogalmazta: „Draper átváltotta az emberi beszéd jelentéktelen áradatát az irányítóközpont számára intelligibilis, diszkrét jelekre. Emellett közömbös volt, hogy ez a vezérlési információ vajon egy trombitából, egy hangszalagból, egy házi orgonából vagy egy jól képzett [énekes] szájpaddalás[á]ról [geübten Gaumen] eredt-e.” Claus Pias: *A hekker*. Tiszatáj online, <http://tiszatajonline.hu/?p=76637> (2020. 03. 23.)

ki Schreberre. A nyelvről szóló diskurzusban, amellyel rendelkezünk, a beszéd az egyetlen Valós – így Lacan –, amivel bírunk és cselekszünk, akár tetszik, akár nem. Még a normális beszédünk is a másik beszéde, kis *m* betűvel írva, amennyiben minden beszéd a tudattalan által ütemezett. Ami egyszerűen azt jelenti, hogy nem mi beszélünk, hanem a beszéd maga beszél (ki) minket.”²⁵

Ennek tudatában csodálkozhatunk-e azon, hogy Lacan több ízben is – vélhetőleg Lévi-Strauss *Le Crut et le Cuit* könyvét követve – nyersnek nevezi Schreber kódját?²⁶ Ez a nyerskód szemben áll a kommunikációval annyiban, hogy az általa felépített üzenet éppen a Szimbolikus (nem kódszerű) alapjait mutatja fel.²⁷ Lacan ezért hangsúlyozhatja megelégedéssel, hogy Schrebert nem befolyásolta az a filozófusi blabla, amely az örületből mindig a percepció kérdéskörére asszociál – kivételként ez alól Maurice Merleau-Pontyt nevezi meg –, így memoárja hitelesen adja vissza a pszichotikus struktúrát a szemiózis kapcsolótáblájaként. Amíg Schreber hangjai egy „alapvető nyelv” (idegnyelv)²⁸ kódjaiként szolgáltak számára, azok üzenete lényegében a kóddal esik egybe, mivel utóbbi az előbbire vonatkozik.²⁹ Vagyis amikor egy üzenet kizárólag arra a kódra referál, amelyik lehetővé tette, illetve amikor a cirkulációban felfüggesztett üzenetek a kódnak arra a pontjára vonatkoztatatódnak, amelynél a küldésükhöz szükséges, ámde hibás algoritmus nyilvánvalóvá válik, akkor a paranoia hüposztázisának vagyunk tanúi.³⁰ De amikor az üzenet azért vonatkozik a kódra, hogy egy újat hozzon létre, akkor azzal a szemiózis új csatornáját nyitja meg.³¹ Mindazonáltal, bár a pszichotikus birtokában van a tényezőnek, mellyel kodifikálhat,³² nem véletlen, hogy Lacan ezt mindig megtörtnek, roncsoltnak állította be – éppen a láncszakadásnál, a jelölés lyukaiban születnek a parancssorok Schreber esetében; ez a torzítás, amely egy eredeti kizárás miatt konstans állapot.

Az idegeivel Isten hangját befogó, és új világrendről – ezzel együtt a világ pusztulásáról – értesülő³³ német bíró egyben a médiumok által átejtett ember prototípusaként is megmutatkozik. Saját testével folyamatosan kódolja a zajokat,³⁴ manifestálva a különböző, őt ért affektusokat. Schreber ehhez már előzetesen megképezte a csatornát, kiépítette a telefonvonalat, az általa hallott hangok pedig nem utasították őt semmire, tehát klasszikus értelemben vett performanciájuk nincs³⁵ – saját telefonközpontos munkája ezért is több mint diszkurzív kérdés: (telefon)operátorként az operatív csatornával foglalkozik. Amikor (a nővé alakulás kényszerképzetével küzdő) Schreber telefonáláshoz hasonlítja a hangok befogadását,³⁶ és megkezd

²⁵ Wolfgang Hagen: *Das Radio: Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA*. München: Fink, 2005, 134.

²⁶ Jacques Lacan: *Les formations de l'inconscient*. Paris: Seuil, 1998, 203 sk., illetve 154.

²⁷ Jacques Lacan: *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1978, 321.

²⁸ Lacan: *Les formations de l'inconscient*, 204.

²⁹ Vö. Friedrich Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford UP, Stanford (CA), 1990, 287.

³⁰ Uo.

³¹ Lacan: *Les formations de l'inconscient*, 204.

³² Lacan: *Subversion du su jet et dialectique du désir*. In: *Uő: Écrits*, 807.

³³ Daniel Paul Schreber: *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*. Leipzig: Oswald Wuße, 1908, 59.

³⁴ Uo., 188.

³⁵ Ivan Leudar – Philip Thomas: *Voices of Reason, Voices of Insanity: Studies of Verbal Hallucinations*. London – Philadelphia: Routledge, 2005, 56.

³⁶ Schreber, i. m., 277.

lejegyzésüket – a női telefonközpontosokhoz hasonlóan – paranoiának technomediális aspektusa kerül előtérbe: az, ahogy a hangot rezgésekké alakítva a vezetékeken keresztül juttatja el a jeleket a központba,³⁷ ahonnan az a hívotthoz kerül, újra hanggá alakulva. Schreber azonban képtelen saját helyzetére rálátni; nem ő van a vonal másik végén, sokkal inkább ő végzi a továbbítást, az alakítást – nem generál jeleket, csak az anyagiságukkal szembesül, kivetít és közvetít. Ugyanakkor meg van győződve arról, hogy a feladó és a vevő közötti egyén nem hallja a beszélgetést,³⁸ s ennyiben igaza is van: paranoiájában ő maga tényleg nem a beszélgetést hallja, hanem a zajt, saját átalakító működésében a szimbólumok morajlását, a rezgést, melyet egy újabb átírással értelmes szavakba önt memoárjában. Az én pozíciójából a Másikéba, tehát a cirkulációt moduláló pozícióba transzponálja magát technológiailag, egy imaginárius én–másik (ego–alterego) reláció fenntartása helyett. Pontosan úgy, ahogy tette ezt Aimée a paranoiájában, amikor kivetülése a saját magában jelenlévő hiányra világított rá: a paranoiás tudás ezért a kizárás lelepleződése.

Schreber diskurzusából az is nyilvánvaló, hogy a leíró személye is elbizonytalanodik az esetében, ugyanis a kijelentései, az emberi kapcsolatai, a tárgyak körülötte csak úgy „leíródnak”, olyan emberi formát kapott lények által, akik mindenfajta intelligencia híján engednek az isteni sugaraknak. Ezek a sugarak irányítják a kezeiket a rögzítés során, hogy utána újabb sugarak olvassák el a papírra vetett feljegyzéseket.³⁹ Ez a merőben új patológikus tapasztalat, amely abszolút materiális-technológiai aspektusokban mutatkozik meg, Kittler szerint csupán illuzórikusan tart fenn kapcsolatot a szellem világával, ugyanis a rögzítést már az ingerek mechanisztikus működésmódja produkálja; a külső fizikai hatások okozta szöveggenerálás valójában a szellemi szféra mindenfajta heterogenitását felfüggeszti.⁴⁰ Schreber automatizmusa ugyanakkor nem a praktikus cselekvésekben nyilvánul meg, hanem a beszédben, hiszen amikor „csodálatos módon” kipirult az arca, nem azzal orvosolta, hogy hideg vízzel megmosta, hanem azt a kívánságot artikulálta, hogy a forróság tűnjön el.⁴¹ Amikor pedig a madarak beszédéről értekezik, pontosabban a hangokat a madarak artikulálják a számára, megjegyzi, hogy azok nem képesek a szavak jelentésével mit kezdeni, azonban a homonímiák és paronomáziák iránt igen fogékonyak; mechanikus csipogásuk abban a pillanatban felfüggesztődik, amikor az övékhöz hasonló hangzású morfémákat hallanak.⁴² Merthogy a paranoiás pszichózisban mindig a csatorna teljesítményével szembesülünk, és megmártózkodunk a jelölés anyagi (rezgés)hullámaiban, mint azt Schreber példája bizonyítja. Paradox módon éppen a szimbólumok elemeire szedésével, vagyis a paranoiás a szimbólumalkotás feltételeibe zárkozva fordul el a valósággal történő interakciótól, így a szimbólumok már nem magukon kívül létesítenek kapcsolatot, inkább magukon kívülre kerülnek (a Valós alapjukra):⁴³ a paranoiás tudás nem más, mint a rádöbbenés

³⁷ Vö. Bernhard Siegert: Gehörgänge ins Jenseits: Zur Geschichte der Einrichtung telephonischer Kommunikation in der Psychoanalyse. *Fragmente*, 1991, 35(6): 68.

³⁸ Schreber, i. m., 277.

³⁹ Uo., 123.

⁴⁰ Kittler, i. m., 298.

⁴¹ Schreber, i. m., 213.

⁴² Uo., 192.

⁴³ Antoine Mooij: Psychose als Störung der Symbolisierungsfunktion. In: Peter Widmer, Michael Schmid (szerk.): *Psychosen: Eine Herausforderung für die Psychoanalyse*. Bielefeld: transcript, 2007, 20.

arra, hogy a külsőlegesség valójában egy eredendő belső hiány, a kizárt első jelölőé. Lacan számára pedig a paranoia jelentősége nem más, mint hogy utal ennek a hiánynak az anyagiságára, a jelölés dinamikája helyett – hiszen az meg sem indulhatott ősjelölő híján – a csatornára, amely minden jelölés közvetítő feltétele.

III.

Kittler a lejegyzőrendszer-elméletében jelentős mértékben épít a lacani belátásokra, amikor a modernségben az irodalom diskurzusát az örületével azonosítja. E szemlélet szerint az irodalom mint írásos praxis csupán változója a mediális környezetnek – mint ahogy Schreber esetében a paranoiájának technikai alapja a telefon volt –, és nem olyan jelenség, mely bármikor is univerzalitásra tarthatna számot; egy adott (tudásprodukciós) diskurzust lehet irodalmiként azonosítani. A legelső irányzat pedig, amely Kittler szerint ilyen technológiai változóként volt képes tekinteni az irodalomra a pszichoanalízis volt, amely felismerte, hogy Schrebernél egy idő után már az általa papírra vetett szavak készítetik beszédre a madarakat, nem ő értelmezi a madárhangokat, ezzel a jelentés nélküli üres önreferencialitás dinamizmusa valósul meg; maga az irodalom az örület szimulakrumává válik.⁴⁴ Schreber átalakulása Schreiberré (íróvá) a memoárjában összekapcsolja az inskripciót és a hangzást, a trópusokat és az idegeket – ahogy már Lacan telefonvonalas példájánál Schreber kapcsán szót ejtettem erről, az információ statisztikai vizsgálata felé tolva el az analízist –, valamint olyan viszonyt állít fel a századfordulón irodalom és pszichoanalízis között, melyet ő maga testesít meg abban az értelemben, ahogyan a hangok és saját paranoiás pszichózisa összefüggnek: funkcionálisan a hang elválasztott, Schreber Isten hangját visszhangozza, amikor a lejegyzőrendszere által rögzített üzeneteket artikulálja, de a hang ugyanazt a testet bitorolja a lejegyzés révén.⁴⁵ Az irodalom és a pszichoanalízis, melyek önmagukra tudnak csak utalni, csak a saját maguk által létrehozott produktumra (a fiktív világok az egyik, az azonosított fantáziák a másik oldalon), egyedi szókészlet híján egymásba omlanak; előbbi segít a lejegyzéssel veszteség nélkül színre vinni fikcionálisan az örületet, utóbbi pedig olyan diskurzust kölcsönöz az irodalomnak, amely értelmetlenségével ellenáll mindenfajta kísérleti mérésnek és természettudományos magyarázatnak.⁴⁶

Az irodalom tehát olyan jelenlét nélküli önreferenciaként szerepel a kittleri felfogásban, melynek önműködése azon alapul, hogy egy (köznapi) kóddal egy másik kódra utalunk, mely utóbbival mindössze annyit tudatosítunk, hogy beszélünk. Mert ha az üzenet egyedül arról a kódról szólna, amelyik magát az üzenetet lehetővé tette, akkor elemei a Schreberéhez hasonló paranoid önreferencia diskurzusával közös kódnak lennének alávetve. Így az irodalom az 1900-as lejegyzőrendszerben még megtesz annyit, hogy megnevez egy másik kódot, melyben csak annyit jelent ki: „beszélek”. Ennélfogva pedig az az állítás, hogy „Nem vagyok örült”, éppen az

⁴⁴ Kittler, i. m., 304.

⁴⁵ Vö. Leudar – Thomas, i. m., 58.

⁴⁶ Vö. Kittler, i. m., 304 sk.

eredetiség és a szerzőiség delíriumába vezetik az író,⁴⁷ míg ennek fordítottja, tehát az örület megvallása és írásban történő rögzítése magával ezzel az aktussal azokra a médiatechnikákra reflektál, melyek a diskurzust létrehozták – Schreber memoárjában a csatornára, telefonvonalként működő idegeire a paranoiájában. A lejegyzés ezért jár együtt azzal, hogy magát a csatornát viszi színre mindenfajta jelképződéskor; így fordul egymásba paranoia és irodalom. És ezért nevezheti Freudot Kittler zseniális írónak, akire rátalált a kibernetikus Lacan, aki szintén ezért állapíthatta meg (Schreber kapcsán), hogy az örült nem a beszélő, hanem a beszélt szubjektum.⁴⁸

A századelőn a pszichoanalízis és a pszichofizika nyitotta meg az utat a nonszensz, az értelmetlen kutatása előtt,⁴⁹ mivel annak előtte semmilyen kísérleti kerettel nem lehetett megközelíteni olyan szövegeket, amelyek egyetlen affirmatív mozzanatát a rögzítettségükben találjuk meg – a kizárás feltárása azzal, hogy csak a csatornát tudja igazolni, a paranoiás tudás érvényre juttatása. Az örület roncsolja a mentális lexikont (új szavakat hoz létre), a szintaxist (rendszerellenes kapcsolatok) és az ortográfiát (új jelek kitalálása) is.⁵⁰ Lacan szerint az örütek ugyanakkor kiválóan bánnak a konstellációkkal, meglátják a struktúrákat, jobban, mint bárki más. Mint azt a pszichózisról tartott szemináriumban megfogalmazza, tudattalanjuk kiváló nyelvész, de pocsék filológus;⁵¹ ennek a szimulációja lenne lényegében az irodalom a modernségben. Az irodalom már nem jellé alakít, hanem szimulál a szó klinikai jelentésében is: olyan dolgokat visz színre, melyeket még az elmebetegek sem képesek megtenni. Amíg a pszichofizika azon alapult, hogy a test és az elme a valóság két különböző aspektusát érzékeli, így defektjük egyrészt az örület, másrészt a betegség,⁵² addig az irodalom egy olyan szintért hozott létre, ahol a paranoia az írással kapcsolódott össze.

Az egyes pszichiátriai és irodalmi művek egy adott halmazból születnek, szelektálással: utóbbiak az ábécé betűiből, előbbiek a szimptómákból. Az esettanulmányok szimptómák alapján konstruálódnak, de az ábécén alapulnak, az irodalmi művek az ábécé alapján konstruálódnak, de szimptómákon alapulnak. Vagyis a pszichiátria anyagot szolgáltat az irodalom számára, szerkezeteket, neologizmusokat, privát nyelvet, sajátos írásjeleket, míg az irodalom eminens írásosságát nyújtja át, műfajiságot adva az esettanulmánynak: „Freud mindegyik esettanulmánya azt demonstrálja, hogy a lélek romanticizmusa az írásos jelek materializmusához vezetett.”⁵³ A betegség szimptómái és az esettanulmányok közötti kapocs – és ezért is van Schrebernek kiemelt szerepe – Kittlernél tehát alapvetően a mediális transzfer aktusa, melyet a zaj önmagában rögzíthetősége alapoz meg, a test nem szemantikai horizontjának az orvosi tekintet által garantált vizsgálatában, ami ugyanakkor mindig tételezett egy olyan pszichés szürke zónát, ahol az irodalmi beszélő üressége magára találhatott – Schreber memoárjában ez éppen a deperszonalizációban és a külsővé

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ Lacan: *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, 280. Illetve, ahogy fentebb idéztem Hagent: „nem mi beszélünk, hanem a beszéd maga beszél (ki) minket”.

⁴⁹ Kittler, i. m., 308.

⁵⁰ Uo., 305.

⁵¹ Lacan: *Les psychoses*, 52.

⁵² Vö. Gustav Theodor Fechner: *Elemente der Psychophysik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1889, 1, 8.

⁵³ Kittler, i. m., 283.

transzponálásban történik meg, ahogy visszatalál magához mint idegek együtteséhez. Ez a rekurzív hurok így nem egy visszatérés ahhoz, hogy a pszichiátria mit határoz meg örültségként, hanem olyan technomediális a priori működtette transzfer pszichiátria és irodalom között, melynél az imperszonális működési szabályok eltérő módokon váltak feltárhatókká az 1900-as lejegyzőrendszerben éppen azoknak az olvasásra gyakorolt deszemantizáló hatása révén: „Amit a pszichiáterek az írás patológikus jellemzőiként határoznak meg, azok az örültek szövegeiben és az irodalomban eljárásmoddává válnak.”⁵⁴

Az 1900-as években az író és a pszichoanalitikus viszonya – melynek epitómája Schreber és Freud kettőse – így már nem újraírókat termel ki, hanem a testek és az általuk kibocsájtott zaj befogására vállalkozik.⁵⁵ E két egymással versengő diskurzus eltérő utakon, de ugyanúgy a rövidzárlatokra koncentrálnak próbált hozzáférést találni egy tőle elzárt mezőtől: az analízis az értelmetlent addig szűrte, míg képessé nem vált egy olyan halmaz felállítására, amely egy addig elzárt köztességhez, töréshez, a tudattalanhoz tudott hozzáférést találni. Ezzel párhuzamosan az irodalom addig tisztogatta a jelentéstől a papírt, amíg a szövegtest nem konvergált a modelljével. Ennek pedig a legeminensebb eljárásmodja az avantgárd deszemiotizáló potenciáljával hozható összefüggésbe,⁵⁶ ami ugyanakkor megmagyarázza, hogy a '30-as években miért is ünnepelték a művészek azt a Lacant, aki már a pszichoanalízis felé fordulása előtt feltárta a paranoia működésének sarokköveit.

⁵⁴ Armin Schäfer: „Literatur im Aufschreibesystem von 1900 ist ein Simulakrum von Wahnsinn“: Anmerkungen zu einer These von Friedrich Kittler. *Metaphora*, 2015/1. III-11.

⁵⁵ Vö. Kittler, i. m., 288.

⁵⁶ Kulcsár Szabó Ernő: A szimmetria felbomlása? A posztmodern intertextualitás kérdéséhez. In: Uő: *Beszédmód és horizont*. Budapest: Argumentum, 1996, 274.



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-koncepciója (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 alapgondolatának továbbfűzése), és persze mind e mögött a freudi-lacani paranoia-koncepció, 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 szubjektívizáció (itt a műalkotás mint szubjektív tárgy, létező) természetére, az emberi vágy tárgyasulási formájára, tárgyasulási módjaira irányul. Breton, Bataille, Dalí és más szürrealisták megvalósítani próbálták ezeket a pszichoanalitikusan érzékelt, felismert szubjektívizációs folyamatokat. Filozófiai megfogalmazásban, de a freudi megközelítésre is érvényesíthetően a szubjektívizáció 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 szubjektívizáció a világ, az én és az élet-narratíva valamiféle tárgyasulása; 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 tárgyasulásnak: Az első a világ anyagjának 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 eltárgyasítja”. A harmadik az, „amikor az emberek önmagukat alakítják szubjektummá”. Foucault feltételez egy átfogó erőt, tendenciát, a hatalmat (a hatalom akarását), amely mindhárom tárgyasulási mód mögött fellelhető hajtóerőként működik. Freud a tárgyasulások mögött másféle erőt, a *vágyat* (a tudattalant) találja, de amúgy ő maga is a foucault-i második, illetve harmadik szubjektívizálási 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 szubjektívizált, de a bensőségéhez, fantáziáihoz képest heterogén tárgyiasságot, 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 szubjektivizáció terepei, hanem a szubjektivizálási 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, szubjektivizált, 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 szubjektivizáltság 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 tárgyasulása⁴ 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 szubjektivizáltság 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 szubjektivizált 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 *előörömnnek, csábítási juttatásnak* nevezi. Az előöröm rejtje „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 szubjektívizációt 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 szubjektívizáció 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 „előörömk”, „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, többlépésű 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-koncepcióra 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 (kínal) 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 *szizofrénia* 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 alaplószere, 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 illet 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 álmot fragmentálnak hisszük, de Breton szerint az „Az álom minden jel szerint folyamatos, és a szervezethez nyomot 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 álmi 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 álmi-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 felidézi, 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. Törlött 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 álmi 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 jöjjen 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 kékításkájában 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 lelkiesség 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 költészetről” 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 képiesítés mellett) az *Álomfejtés*ben 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, méghozzá 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 álomszövetben 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 tudatelőttés 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 voltaképpen 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 hisztériárait. 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, álmoképe, 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 álmot 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 lefordítódtak 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 valóságréteg 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 objektivációján 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) rendszerezni 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, legkibékíthatetlenebb 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 paranoias 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 előtt ¹⁹, pszichiátriai doktori dolgozatában is megjelent. Freud a paranoiát is az ödipális fázishoz, annak regressziós lépéseivel kötötte. Lacan egy korábbi életszakaszhoz, a nárcizmushoz (primér nárcizmus) 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 „terepet” 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 analizisét 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 jelenlétből 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 érzékeken 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 önfélreértéssel 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 *Angelusban* 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 »szóról 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 egyetemes 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 mellettiségek (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.

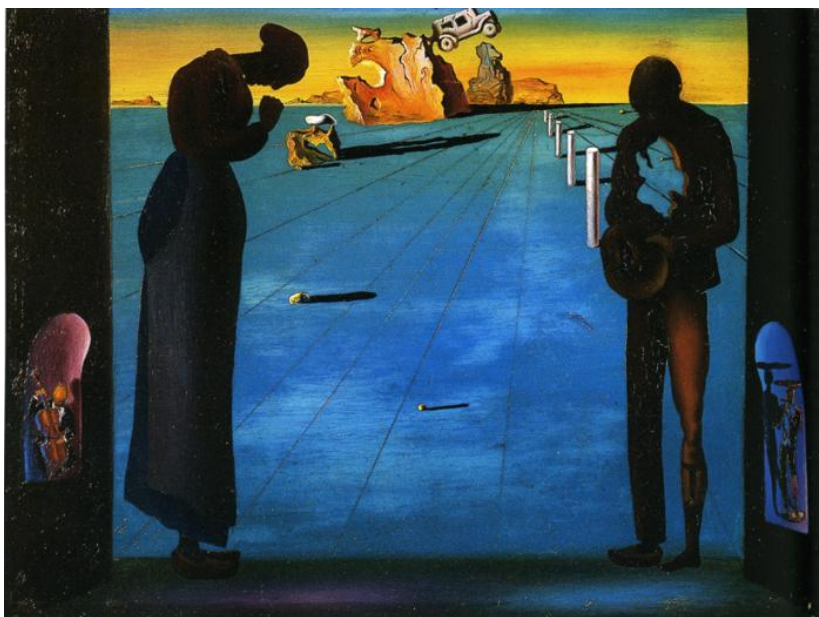
Dalí 1935-ben írja, hogy „az én igazi szándékom a képiség terepén a *konkrét irracionális* materializálása”. Teszi ezt annak érdekében, hogy „a képzelet világa és a konkrét irracionális objektíven evidens legyen, ugyanazon konzisztenciával, tartóssággal, meggyőző, kommunikálható sűrűséggel rendelkezzen, 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 mélyrétegén (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 érzéksalódásai 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”.

Érdeemes 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 tárgygyá” 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 szántóföld helyett egy furcsa, kék-zöld geometriai rajzos mező, kövekkel, sziklákkal, 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 utánzás egy bizonyos értelmes keretben ad meg képelemeket, amelyeket aztán egységes üzenetként olvashatunk el. A mimikri nem utánóz, 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 csendéletet festeni). A Dalí-műveket azonban nem a nézés, hanem a tekintet vezérli, gyakori követhetetlenségük, 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, megelő 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 „Szánitárius 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, utánzásának 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 utánzás akkor válik grátisz jellegűvé, „abban a pillanatban konkretizálódik, amikor a hamis zongorista egy pillanatra elveszti abszolút bizonyosságát az utánzásban” (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 piedesztálra 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 felülbírált 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 sokszorosság. 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 Narcisszus képben 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, köznapit 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 csomagban 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 kifejthetetlen. A következőkben Molnár Péter kitűnő összefoglalójára és Evans (1996, 124-125) címszavára támaszkodom.

az, amit Man Ray becsomagolt tárgya vagy Dalí anamorfikus tárgya is létrehoz. „Az objet a *a 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 teremődnek. 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 valóságelemei 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 alapkönstrukcióba épülve jelentkeznek szimbolikus, metaforikus relevanciák. Ez a *pszichoatmoszferikus-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.

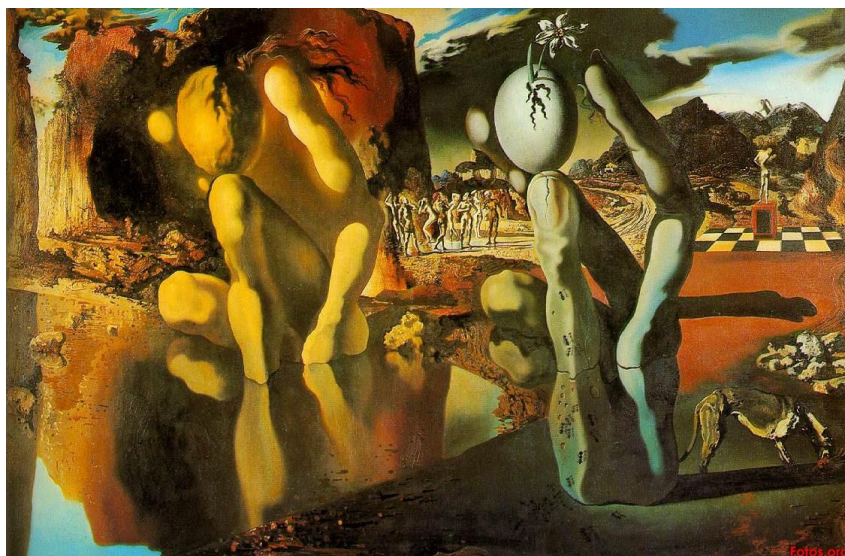
²⁸ Ez fontos lehet, itt van Freud tárgy-elmélete, a valóság mint belső produkció, és nem a külső el(fel)ismerése. Nem korrespondencia igazság, hanem aleatorikus (Lacan jelzi ezt a Poe írásban), egy sajátos lelki-tudattalan aleatorikusság (esetlegesség) van benne.

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 Daliból, 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 torka” 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 tojásan 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 jelenséggént 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 csúcát, 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 ragacsos” (Dalí, 1942, 38). Ugyanerről a színről másutt Dalí a következőket írja: „az alkony atavizmusai az alkony ábrázolása jó alkalom a fosszilis agyrémek kibontakoztatására, atavisztikus és alkonyi nosztalgia az özönvíz előtti idők erkölcsinek kegyetlen állatisága. A világ hajnalának alkonyiságában rejlő atavizmus sok dialektikája” (Dalí, 1986, 19). A kép pontosan ilyen fosszilis (paranoid) agyrémek 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 képen nem egyetlen fényforrást használ, hanem többet. Számtalan nap világítja meg az alakokat, amiből egyfajta multi-temporalitás szuggesztiója 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 struktúrákódásoknak a jele, 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 szuggerálja, 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 valósabb világba, egy vizuális fikcionalitásba esik. Itt már nem az imaginárius mezejében vagyunk, hanem a fikcionális-szimbolikus birodalmában. Mivel a hiperreális perspektivitás azt szuggerálja, hogy az előttünk álló tér átjárható, és mélységében megannyi megfoghatót nyújt, a létezők mutatójával együtt létre is kelti ezeket. Mégsem egy fantáziaélet vagy álmélet 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 fantáziáműködés. 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. Festéktüszszentő 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.

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 művésznek 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 ideghálózataát 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 fálico. 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 létezés 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 zűrzavart 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 bábjaival (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 elmebetegsége. 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 „szürreális” 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 mágneses 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 diskurzusból 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 tudattalanból 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 betegeimnél, 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 hite, 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 elválassza a tudás szféráját a művészet világától, 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 neopozitívizmus 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 örömen* 1920-ban megjelent munkájától kezdve tudja, hogy bárminemű utópia a halálöszönhöz kötődik. Vagyis hogy az egyén nemcsak az életöszön – a szürrealisták által annyit emlegetett Erósz –, de a halálöszön, 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 'Gratidia': 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 náciak 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 zárkozó, 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 Buñuellel 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-szerzte „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 objektok 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, „doktrínává, szektává, izmussá” degradálásának tartotta.⁴⁸

[...] Beszélgetésük alatt Dalí portrét készített Freudról. (7. ábra). Találkozásukat követően mindegyikük másképp emlékezett az ott történtekekre. 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-Gutenberg, 2008. Ebben a kiadásban Dalí eredeti kéziratai 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* 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: „Csigaházkoponyája 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.

„Meggyőződése, 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 ártértelezésére, 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 körkép 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 megismerni 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.: Dali's Fascism; 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 annak tartani a szürrealistákat, akik szemlátomást engem választottak védőszentjükként. 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 dolgot 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, figyel 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 metamorfózisa* 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.

pozícionálja. [...] „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 nöbetegeivel 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 művésznek 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 nőkkel” 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.

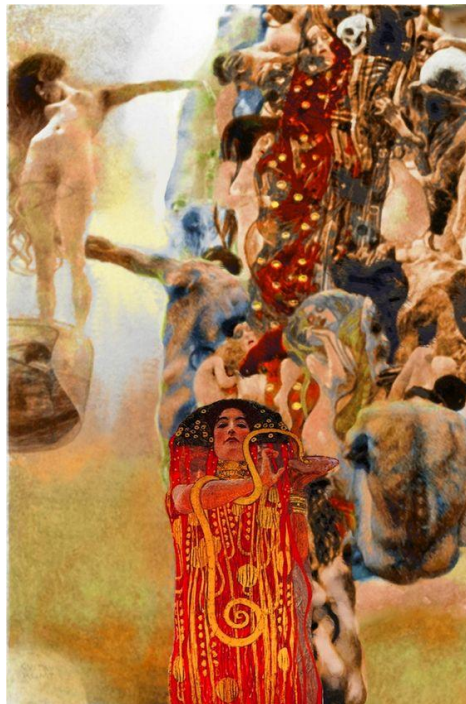
Idegenkedő előfutár

[...] 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 készítettett babája, és egy kései, tragikus precedens: Bellmer esete az élettelen, megalázott babák fotografálásával, majd élő barátnőjének hasonló szerepbe kényszerítése.) Emellett, Freudnak köszönhetően, Gradiwa 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.



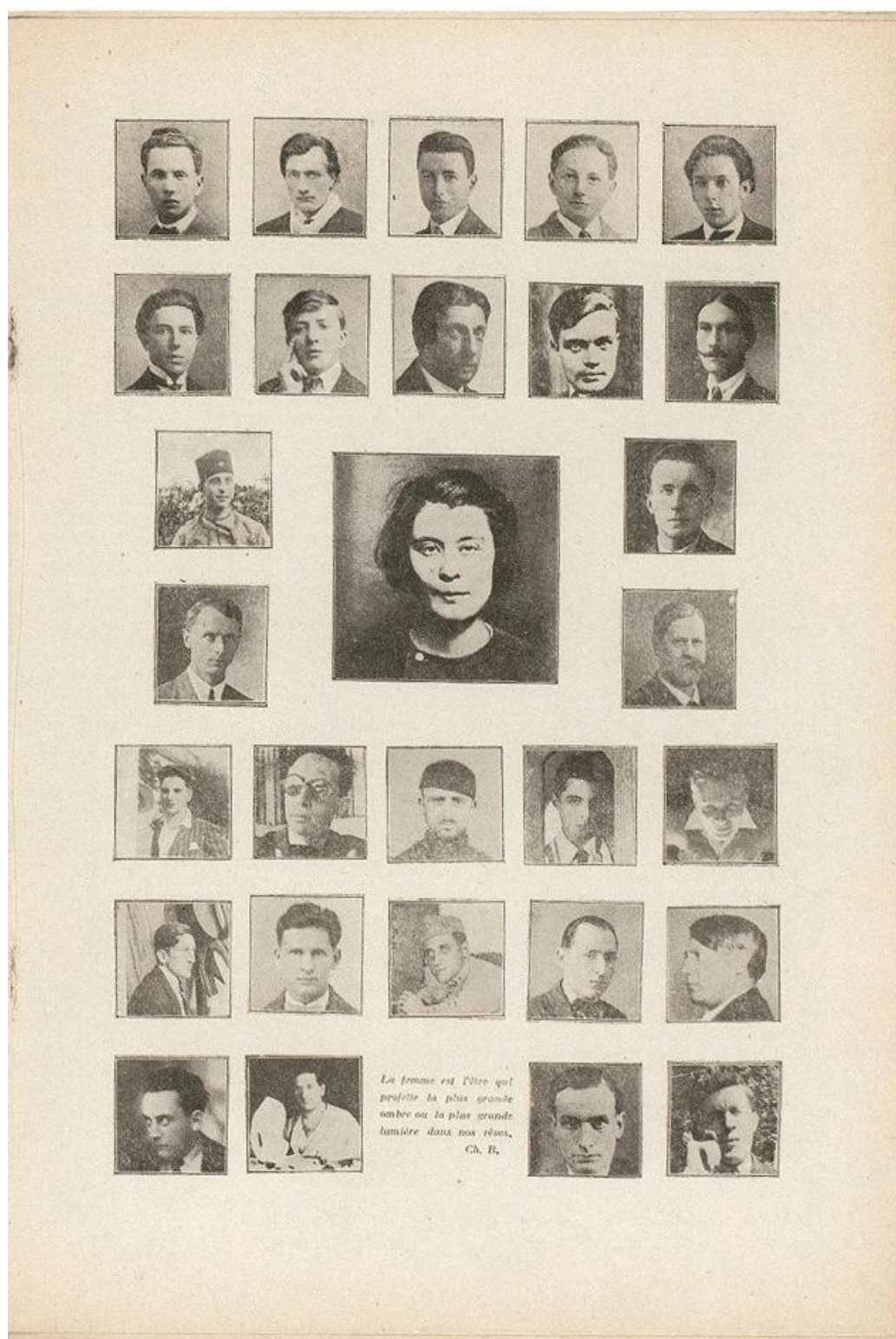
2. ábra: Gustav Klimt: *Orvostudomány*, 1901-1907. Megsemmisült 1945-ben az immendorfi kastélytűzben.



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, Pantalon, 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.



Gerevich József

Határ feszültségek személyiség és művészet között

Salvador Dalí paranoia-kritikája

„A művészet a vakító spirituális infantilizmus és a tápláló orális delírium amalgámja.”

(Dalí in Maddox, 1992)

Ahogy életében, Salvador Dalí ma is megosztja a művészet iránt érdeklődők széles körét. 2005. április 1-én a Műcsarnokban megrendezett kiállítása megnyitóján alig jelent meg művészettörténész, műkritikus vagy művész. Ugyanakkor tolongtak azok a múzeumlátogatók, akik számára Dalí ma is „esemény”, „jelenség”, „provokáció”. Ha a művészetet annak alapján értékeljük, mekkora hatást képes kiváltani a közönségben, a katalán festő bizonyára az elsők között van.

Erős, megkerülhetetlen hatását szuggesztivitásával, a személyesség magas fokával éri el, amelyről így vall maga a festő:

„Előbb vagy utóbb mindenkinek kapcsolatba kell kerülnie velem! Azok is vallják, úgy rajzolkodok akár Leonardo, akiket hidegen hagy a festésetem. Mások, akik nem értenek egyet esztétikámmal, elismerik, hogy önéletrajzom a korszak „emberi dokumentumai” közé tartozik. Megint mások, akik megkérdőjelezzik a Titkos életem „hitelességét”, felfedezték, irodalmi képességeim sokkal magasabb rendűek annál, amit képeim elárulnak, és annál is, amit önéletrajzi vallomásaim misztifikációjának neveznek. A nagy költő, García Lorca már 1922-ben azt javasolta, hogy irodalmi pályát kellene választanom, és úgy érezte, a jövőm a „tiszta regényben” van. Azok, akiknek nem tetszenek festményeim, rajzaim, írásaim, ékszereim, szürrealista tárgyaim, stb., kénytelenek kijelenteni, a színházhoz valóban kivételes érzékem van, és a legutóbbi díszletem a legizgalmasabbak közé tartozik, amit a Metropolitan színpadán valaha látni lehetett. [...] Így aztán valóban nehéz, hogy valaki így vagy úgy, de ne kerüljön a hatalmamba.” (Dalí, 1944)

A tudományos élet képviselői között Salvador Dalí igen nagy becsben áll. Ezt dokumentálja az a tény, hogy 2004-ben, születésének századik évfordulóján, az egyik legrangosabb tudományos folyóiratban, a *Nature*-ben több méltató cikk jelent meg Dalí munkásságáról. Az egyik idegsebészeti lap, a *Neurosurgery* több cikket

(vitasorozat) közölt Dalíró. A vezető amerikai pszichiátriai folyóirat (*American Journal of Psychiatry*) és a patinás angol hetilap, a *The Lancet*, szintén foglalkozott az utóbbi években Dalíval. De ezek az írások inkább figyelemfelhívó jellegűek, nincs közöttük átfogó, elemző írás.

Ebben a tanulmányban arra a kérdésre próbálunk választ adni, vajon Dalí személyisége és művészete hogyan viszonyul egymáshoz. A személyiségben megfigyelhető vonások hogyan tükröződnek alkotásaiban, illetve az alkotások sajátosságai mennyire vannak összhangban személyiségével? Mire „használja” Dalí művészetét? Milyen funkciót tölt be életében a művészi alkotás, illetve annak elfogadtatása?

A feltett kérdésekre a választ a „határ” fogalmában keressük. Azt feltételezzük, hogy Salvador Dalí a „határhelyzetek” művésze volt. Pontosabban: a személyisége és művészete között lévő összefüggések olyan feszültséggócokat generáltak, amelyek jelentős hatással voltak munkásságára, emberi és művészi megnyilvánulásaira. Művészi fejlődésének ún. „szürrealista korszaka” lehetőséget adott számára, hogy személyisége legmélyebb rétegei szabadon felszínre törjenek. Miután nem állt mögötte egy pszichoanalitikus józan kontrollja, olyan módszert kellett választania („paranoia-kritika”), amely kontroll alatt tartotta a tudattalanból feltörő tartalmakat. Ezek a tudattalan tartalmak meghozták számára a sikert, a világhírt, a sajátos, könnyen azonosítható „Dalí-stílust”. Ugyanakkor arra már nem volt képes, hogy fel is dolgozza ezeket az élményeket. Személyisége ezért nem tudott megfelelően fejlődni, és ezzel összefüggésben művészi fejlődése is megrekedt. Ez a megrekedés határok között való őrlődésben nyilvánult meg. Álmokat festett, de megfosztotta álmait spontaneitásuktól. A tárgyakkal (emberi kapcsolatok, élettelen tárgyak) nem volt képes kiegyensúlyozott viszonyt kialakítani; tárgy-fétisizmus jellemezte. Művész volt, s bár tehetsége volt a tudományok művelése iránt is, nem lett tudós, mégis a legnagyobb tudósokkal rivalizált. És végül: pszichiátriai problémák izgatták; eljuthatott a pszichotikus élmény közelébe; a pszichózisra jellemző stílusjegyeket felhasználta művészetében. De nem volt pszichotikus. Legalábbis erre semmilyen kétséget kizáró bizonyíték nincs. Ezeket a határproblémákat vesszük most közelebből szemügyre.

A szabad asszociáció módszere

„Ezen a nyáron a rózsák kékek. Az erdők üvegből vannak. A zöldjével drapériázott föld legalább annyira nem hat rám, mint egy rémkép. Élni és nem élni: ezek képzeletbeli megoldások. A létezés valahol máshol van.” (Bajomi Lázár, 1979)

Breton szürrealista kiáltványát egy katalán festő fordította át a képzőművészet nyelvére. Ő volt a legfiatalabb tagja annak a huszadik századi katalán és andalúziai festő-triumvirátusnak (Picasso, Miró, Dalí), akiknek életműve rányomta a bélyegét a huszadik századra. Salvador Dalínak hívták.

A rózsák rendkívül valóságosak, az erdő igazi erdő, az üveg is tökéletesen üvegszerű; csak éppen a valóságban nem találkozunk kék rózsával és üvegerdővel. Ezáltal a rózsa és az erdő lényege megváltozik.

A szürrealizmus volt az egyetlen olyan művészeti mozgalom a huszadik század elején, amely irodalmi elméleteken alapulva művészi tartalmát az írott szó világából importálta, és nem a külső és belső valóság vizuális megörökítésének technikai fejlesztésére összpontosított (Salcman, 1996). Poussin, van Gogh, Matisse és Picasso valóságlátása nagyon különbözik egymástól, de a realitás mindegyikük számára szilárd konstrukció marad. Ezzel szemben a szürrealisták egy magasabb rendű, rejtett valóságban hisznek. A festő dolga, hogy ezt a – szabad szemmel nem látható – valóságot felszínre hozza. Ezt pedig nem lehet akárhogy tenni, el kell lazulni, meg kell akadályozni a tudat szigorú kontrollját. A hagyományos illuzionista technikákkal – modellezés, perspektíva, stb. – a valóságos tárgyak költői, mágikus tartalmát kell kiszabadítani a tudattalan fogságából azáltal, hogy szokatlan, többértelmű kontextusba helyezzük azt. Dalí ezt a technikát – a francia pszichoanalitikus, Lacan hatására – a „paranoia-kritika” módszerével fejlesztette tovább. A paranoia-kritika Dalí szavaival „az irracionális megismerés spontán módszere, amely az őrjöngés tüneteinek gondolatársító-értelmező kritikáján alapszik”. (Maddox, 1992)

A paranoia-kritika a hidegfejű őrület állapota, amikor az ember tudatosan – erős kontroll révén – fejleszti ki magában a pszichózisra emlékeztető vonásokat, melyek hozzájárulnak az alkotó folyamat egyedülvalóságának a megteremtéséhez.

A szürrealista módszer jó példája a konzervatív 19. századi festő, Jean-Léon Gérôme *Optikus* című festményének Dalí által való értékelése. Gérôme azzal vált ismert és neveltséges figurává, hogy megpróbálta feltartóztatni a Francia Köztársaság elnökét, amikor az 1900-ban meglátogatta az Impresszionista Galériát, mondván, hogy a „itt a francia festészet fertője található”. (Morton, 2010) Az *Optikust* Gérôme 1902-ben festette. Egy terriert ábrázol, aki monoklit hord. A kép alatt a következő szótöredékek olvashatók: O PTI CIEN (Oh, kicsi kutya) Az optikus szakma más sajátos szimbólumai is megtalálhatók a képen, pl. küklopszi szemek, amelyek lenéznek a kép keretéből. A keretet és a kép háttérét látcső díszíti színes lencsékkel, valamint egy csiptetős szemüveget viselő kis szempár. Dalí 1967-ben az *Optikus* bizarr realizmusát saját szürrealista festészetének előfutáraként értékelte (Martin, 2000). (1. kép)

A továbbiakban Dalí életének és művészetének legfontosabb határhelyezeteit vesszük szemügyre.

Álom és valóság

Sok művész számára stimulálón hatott a tudattalan felfedezése. Bár a tudattalan motívumok feltehetően valamennyi művész alkotófolyamatának előmozdítói, viszonylag kevesen vannak, akik ezeket a motívumokat tudatosan aknázták ki művészetükben. E művészek között tarthatjuk számon Samuel Coleridge költőt *Kubla Khan* című versével, William Blake-et vizionárius képeivel, Richard Strauss zeneszerzőt a *Salome* komponálásával, Hugo van Hofmannsthal Richard Strauss *Elektrája* librettójának megírásával vagy Edvard Munchot kísérteties képeivel. És természetesen ebbe a sorba tartozik Salvador Dalí is. Valószínűleg közelebb kerülhattunk volna Dalí álomszerű képeinek pszichológiai gyökereihez, ha a mester

ebben az időszakban pszichoterápiába járt volna, és fennmaradtak volna a terápiás ülésen szabadon asszociált álmai és az azokhoz fűzött spontán gondolatai. Ezek hiányában csak a rendelkezésünkre álló életrajzi adatokból és műveiből merítkezhünk. Képei, különösen az 1929-1939 közöttiek, amelyek életműve legeredetibb és legmaradandóbb darabjai, valóban sokszor álomszerűek, de leginkább a rémálmok fajtájából valók.

Ezek az álmok azonban gyökeresen különböznek a valódi álmoktól, több értelemben is. Egyrészt Dalí ismerte Freud *Álomfejtését*, tehát tisztában volt az álomértelmezés alapvető pszichoanalitikus elveivel. Az analitikus gyakorlatot folytató terapeuták tapasztalatai azt mutatják, hogy az álomértelmezés ismerete, illetve az álmok jelentőségének megnövekedése (pl. a pszichoterápia során) önmagában is beleavatkozik az álmok keletkezésébe és lefolyásába (Gerevich – Meggyes, 2004). Másrészt Dalí arra törekedett, hogy álomszerű képeivel tudatosan provokálja nézőit. A provokatív hatást azzal érte el, hogy olyan tárgyak, fogalmak között keresett asszociációkat, amelyek a hétköznapi tudat számára nem összetartozóak: így lesz a rózsza kék, az erdő üvegszerű (visszautalva Bretonra), így kerülnek elő ürülékkel borított emberfejek, ülő baglyok, vagy egy légfejű bürokrata ezért fej egy koponyahárfát téhen helyett.

Tárgykapcsolatok

Marcel Duchamp már 1914-ben kiválasztott olyan „kész és megsegített kész tárgyakat” (*ready-made*), melyek az első szürrealista tárgyaknak tekinthetők. Később a szürrealisták a tárgyak különböző kategóriáira hívták fel a figyelmet (Maddox, 1992): talált tárgy, értelmezett tárgy, fantomtárgy, verstárgy, szimbolikus tárgy. Dalí ebben élen járt. Szinte mindegyik „tárgyával” személyes és intenzív kapcsolatban áll, és mindegyiknek szexuális jelentőséget tulajdonít, vélhetően pszichoanalitikus olvasmányélményei hatására (ő maga soha nem volt „analízisben”). A tárgy Dalí értelmezésében kivetített komplexum (pszichiátriai probléma), amelynek révén az emberek nemcsak beszélhetnek szorongásaikról, de „megérinthesik, megsimogathatják, saját kezűleg manipulálhatják, működtethetik vagy akár sutba dobhatják őket”. (Maddox, 1992)

Néhány tárgy Dalí „alkotásaiból”: Cipő: szenvedélyes vonzódás fűzte a cipőkhöz, különösen kamaszkorában. Kenyér: Dalí receptje szerint a kenyérnek „arisztokratikusnak, antihumanitáriusnak, paranoiásnak kell lennie”. (Maddox, 1992) Egyik ötlete alapján süttetett egy tizenöt méter hosszú kenyeret, és újságpapírba csomagolva elhelyezte a Palais Royal kertjében. Arra számított, hogy az újságok részletesen beszámolnak majd az éhes nagyközönség reakcióiról.

Az ételek különösen fontos szerepet játszanak mind hedonista attitűdjében (kedvenc szállóigéje: tudom mit eszek, de nem tudom, mit teszek), s étel-asszociációk sora jelenik meg a képein (*Kenyérkosár; Antropomorf kenyér; Tükörtojások serpenyőn, serpenyő nélkül; Lány önarckép sültszalonnával*). A kiváló olasz

filmrendezőhöz, Marco Ferrerihez hasonlóan az evés öröme Dalínál is összekapcsolódik az érzékiséggel.

Dalí műveinek egyik leggyakoribb motívuma a mankó, melyet gyerekkorában talált a szülői házban, s saját vallomása alapján „a mankót azóta a halál és a feltámadás jelképének” tekinti. (Dalí, 1944)

Néhány tárgykompozíció: borostyánnal koszorúzott taxiban ülő félmeztelen nőalak, melyen kétszáz élő éti csiga mászkál; afrodiziákum-kabát, amelyben ötven mentalkörrel töltött pohár és döglött légy található; tizenhét élő szirén úszik egy vízzel töltött tartályban, egyikük tehenet fej a víz alatt, mások zongoráznak vagy telefonálnak (*Vénusz álma*). A szexuális tárgyak között a pénisz visszatérően megjelenik, utalva kreativitásának egyik gyökérproblémájára, amelyre még visszatérünk.

Művészet és tudomány

Dalí erősen vonzódott a tudomány iránt. Ez részben külső jegyekben nyilvánult meg. Az egyik csoportfényképen például Dalí egy tudományos magazint tart a hónalja alatt (2. kép). Ennél azonban sokkal többről volt szó. Kezdő festő korától izgatták tudományos kérdések, például az optikai csalódások. 1931-ben, *Az emlékezet állandósága* című remekművében az akkori pszichoanalízis és a jelenkori biológiai tudományok egyik alapkérdésével, a memória problémájával foglalkozott (3. kép). Erre a témára később is visszatért. 1940-ben Planck kvantum-elmélete izgatta, 1945-ben az atommag és a nukleáris részecskék kérdése. A háború után a pszichoanalízis festőjéből a magfizika festője lesz. Az ötvenes években – korpuszkuális festészete kialakulása idején – nukleáris miszticizmus vett erőt rajta (Guardiola – Banos, 2003). 1955 és 1978 között elsősorban a genetika foglalkoztatta, különösen a DNS molekula. Jóval Watson és Crick felfedezése előtt fedezte fel a spirált, mint egyfajta tökéletes formát. Amikor Watson és Crick feltalálta a DNS molekula szerkezetét, a kettős spirált, amely később az ő révén vált kulturális ikonná, ezt mondta erről: „Valóságos bizonyítéka Isten létezésének”. (Maddox, 1992) Watson ezért is kérte fel, hogy a kettős spirálról írott könyvét illusztrálja (ez végül nem történt meg). A DNS molekula legalább kilenc festményének tárgya (4. kép).

Hommage à Leonardo da Vinci című képsorozatán kora találmányait örökíti meg: telefon, izzólámpa, varrógép, autó, stb.

1962 tavaszán „elektrokuális monoklit” hoz magával Amerikából. Ezt a készüléket egy neves légitársaság elektronikai részlege hozta létre. A képeket egy felvevő fogja fel, és tévén közvetíti egy a képernyő szerepét játszó látcsőhöz, amely úgy van kiképezve, hogy a szem érzékelni tudja a televízióképet, ugyanakkor a látómezejébe kerülő tárgyakat továbbra is normálisan látja. Dalí szerint a „normál” látáson kívül a festőnek szüksége van egy másik látásra, amelyet a recehártya irritációja vált ki. Ez a kettős látás, amelyet addig kábítószerekkel lehetett kiváltani, most az elektrokuális monokli révén hozható létre.

Utolsó éveiben a harmadik dimenzió megszállottja, és szenvedélyesen keresi azt a módszert, amellyel megteremtheti a plaszticitás és a tér illúzióját. Azt reméli, hogy ez lehet az ugródeszka a negyedik dimenzióba, a halhatatlanságba; vagy a holográfia révén fel tudja venni a harcot a halál ellen. Gábor Dénes Nobel-díjas fizikus segítségével elkészíti első hologramját, melyet 1972-ben mutatnak be New Yorkban. A katalógusban Gábor Dénes ezt írja: „A művész számára a holográfia kapu a harmadik dimenzióhoz. [...] Olyan zsenikre van szükség, mint Salvador Dalí, hogy létrehozzák minden művész álmát, az új kifejezési eszközt, amelyet művészet és modern technológia összekapcsolása tesz lehetővé.” (Idézi Lissack, 2014) Később több holografikus művet is készített, de 1975-ben felhagyott kísérleteivel, mivel a technika nem fejlődött a Dalí által remélt módon.

Sok híres tudóssal folytatott hosszas vitákat, beszélgetéseket, többek között a pszichoanalitikusok közül Freuddal és Lacannal, a fizikusok és matematikusok közül Ilja Prigoginnel, Thomas Banchoff-fal, James Watsonnal vagy Rhené Tommal. Freudot több ízben próbálta meglátogatni, végül Stefan Zweig közvetítésével 1938-ban sikerült találkozniuk Londonban. A találkozás során megörökítette Freudot (5. kép).

Halála előtt kiváló tudósokkal tudományos konferenciát szervezett a Dalí Múzeumban. A vitát a betegágyában televízió-monitoron nézte végig. A konferencia végén magához hívta Prigogint és Banchoffot. Egyik vitapartnerük, Schrödinger kéretlen szószólójaként kérte őket, egyeztessék össze nézeteiket Schrödingerével. Prigogin eleinte nem értette, mit akar Dalí, de később rájött arra, hogy a mester a tudós szereppel azonosította magát, annyira rivalizált a tudósokkal.

Normalitás-abnormalitás

Salcman szerint Dalí legnagyobb artistikus teljesítménye a saját maga által gondosan megkreált személyisége volt. Erről a személyiségről Dalí tudatosan alakította ki azt az imázst, amely másokban joggal kelthette fel az elmebetegség gyanúját. Képeinek bizarr asszociációi, súlyos testsémazavart tükröző kompozíciói, valamint hallucinációkat sejtető víziói egyébként – más történeti korszakban – nem hagynának kétséget az elemző pszichiáter számára a pszichózis diagnózisát illetően. Az életút és a korszellem elemzése azonban nem támasztja alá a fenti kórismét. Dalí egy olyan művészeti irányzat egyik reprezentánsa volt, amely a bizarrériát stílusjeggyé emelte, ezáltal megfosztotta azt a pszichiátriai értelmezés lehetőségétől. Ettől függetlenül nem zárható ki a pszichózis lehetősége. Az életút következetességei (Dalí élete végéig megőrizte személyisége fő vonásait és művészete alapvető stílusjegyeit, még ha életműve több korszakra is osztható), különös és haláláig megőrzött képessége az önérvényesítésre azonban ellene szólnak a pszichózis valószínűségének. Arról sem tudunk, állt-e pszichiátriai kezelés alatt bármikor életében. Alkotóképességének egyre fokozódó parkinsonizmusa (Emery, 2004; Jones, 2004), illetve felesége halála, szimbiotikus partnerkapcsolatának egyik napról a másik napra való megszakadása, és nem valamilyen pszichiátriai kórfolyamat vetett véget. Szélsőséges személyiségét borderline és nárcisztikus karaktervonások egyaránt jellemzik. A nárcizmus témája

annyira izgatta, hogy egyik legjelentősebb művét, a *Narcisszus metamorfózisát* szentelte a témának, amely Sigmund Freudra is nagy hatást gyakorolt (6. kép). Ez a személyiségzavar – bár alkotóképességét nem befolyásolta – hozzájárulhatott ahhoz, hogy legtöbb méltatója szerint a második világháború után már nem volt képes az ún. „szürrealista korszak” remekműveihez hasonló színvonalú alkotások létrehozására; művészeti fejlődése megrekedt.

Későbbi műveit is a korábbi munkáinak stílusa és motívumai jellemzik, pl. *Az avignoni zsiráf* (*Az égő zsiráf* motívuma, 1975), *A fehér szörnyeteg angyali tájban* (*A nagy önfertőző* motívuma, 1977). Talán ennek is köszönhető, hogy a fejlődésbeli fogyatékoságok ellensúlyozására egyre harsányabb önreklámozásba kezdett.

Saját magáról felállított diagnózisa a „polimorf-perverz” volt. Ez a pszichoanalitikus terminológiából kölcsönzött önjellemzés jól érzékelteti, hogy Dalí személyiségének és művészetének alaptémája a szexualitás volt. A polimorf-perverz szexualitás a szexuális fejlődés infantilis stádiumának felel meg, amikor a gyermek az érett, ún. genitális szexualitástól eltérő utakat talál az erotikus élmény eléréséhez. Sok forrásból, különösen Dalí önvallomásaiból (pl. „Egész életemben az intellektuális merevedés állapotában voltam” (Dalí, 2019) következtethetünk arra, hogy Dalí élete végéig erektilis diszfunkcióban (régebbi nevén impotenciában) szenvedett. Harsányságát, extravaganciáját a működőképes péniszétől megfosztott, riadt, infantilis gyermek kétségbeesett kísérletének foghatjuk fel arra, hogy elkendőzze a problémát, sőt annak ellenkezőjét hitesse el a külvilággal. Ez lehet a férfias, fallikus fenegyerek imázsának, illetve az „egész életemben intellektuális merevedésben voltam” kijelentésének háttere.

„Egy örült és köztem az a különbség, hogy én nem vagyok örült”, írta egyszer Dalí (Dalí, 2019), és nem állt távol az igazságtól. De valószínűleg még igazabbat szolt volna, ha ezt írja: „Egy örült és köztem az a különbség, hogy *én* örült vagyok.”

Felhasznált irodalom

- Abbott, A. (2004). Dalí's immortality of the soul. *Nature*, 431: 247.
- Bajomi Lázár E. (szerk. 1968). *A szürrealizmus*. Budapest: Gondolat.
- Barris, M. C. (2003). Dalí's optical illusions. *Optometry and Vision Science*, 80(3): 197.
- Dalí, S. (1944). *Elrejtett arcok*. Ford. Szántai Zsolt, Takács M. József. Budapest: Cartaphilus, 2011.
- Dalí, S. (2019). *Egy zseni naplója*. Budapest: Helikon.
- Emery, A. E. (2004). How neurological disease can affect an artist's work. *Practical Neurology*, 18: 367-371.
- Feindel, W. (1996). Raphaelesque head exploding. *Neurosurgery*, 39(6): 1271.

- Franco, F. R. (1996). Raphaelesque head exploding, Salvador Dalí. *Neurosurgery*, 39(2): 421.
- Garnwell, L. (2003). Art after DNA. The double helix has inspired scientists and artists alike. *Nature*, 422: 817.
- Gerevich, J. – Meggyes, K. (2004). Are dreams about drugs, substances or treatment the royal road to predicting treatment outcome? *Journal of Nervous and Mental Disease*, 192(10): 720.
- Guardiola, E. – Banos, J-E. (2003). Dalí and the double helix. *Nature*, 423: 917.
- Haron, J. (2001). Medical humanities – a practical introduction. *Clinical Medicine*, 1: 323.
- Harris, J. C. (2005). The metamorphosis of Narcissus. *Archives of General Psychiatry*, 62, 124-125.
- Jones, J. (2004). Great shakes: Famous people with Parkinson disease. *Southern Medical Journal*, 97(12): 1186-1189.
- Knafo, D. (2002). Revisiting Ernst Kris's concept of regression in the service of the ego in art. *Psychoanalytic Psychology*, 19(1): 24-49.
- Lissack, S. (2014). Dalí in Holographic Space. *Spie*, 1 January.
- Maddox, C. (1992). *Salvador Dalí 1904-1989. A különözseni*. Köln: Benedikt Taschen.
- Martin, C. (2000). Art in 1900: Signposts for the 20th century. *The Lancet*, 355: 1021-1022.
- Martinez-Herrera, M. J. – Alcántara, A. G. – Garcia-Fernández, L. (2003). Dalí (1904-1989): Psychoanalysis and pictorial surrealism. *American Journal of Psychiatry*, 160: 855-856.
- Morton, M. G. (2010). Gérôme in the Gilded Age. In: Getty Museum, Musée d'Orsay et al.: *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme (1824–1904)*. Paris: Skira, 183-210.
- Salcman, M. (1996). Raphaelesque head exploding, Salvador Dalí. *Neurosurgery*, 38(1): 225.
- Seufert, W. (1996). Dr. Freud. *Canadian Medical Association Journal*, 155(10): 1447.
- Southgate, M. T. (1998). The cover. *JAMA*, 279(12): 895.

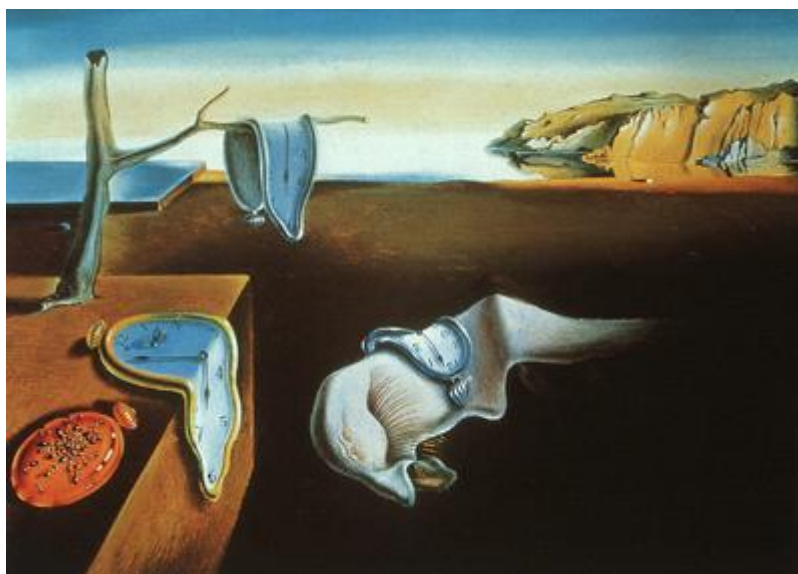
1. kép: Jean-Léon Gérôme (1824-1904) Optikus



2. kép – Dalí a kép jobb szélén látható



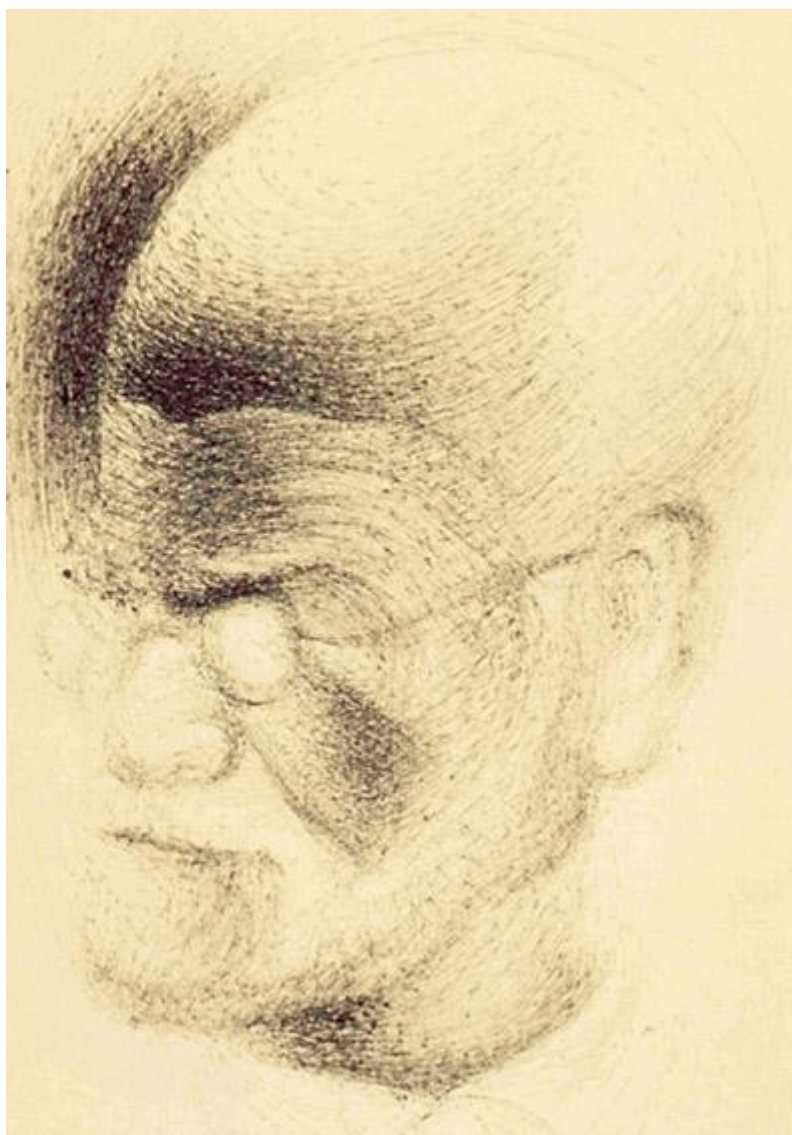
3. kép: Az emlékezet állandósága



4. kép: Galacidalacidesoxyribonucleicacid (1963)



5. kép: Sigmund Freud (1938)



6. kép: Narcisszus metamorfózisa (1937)





Egri Petra

Tárgy, tekintet és paranoia-kritika – Salvador Dalí: *Egy nő retrospektív mellszobra*

Salvador Dalí 1930-ban először rá nem jellemző óvatossággal, később egyre határozottabban körvonalaz egy téveszmés-kritikai szintézist (Ibarz – Villegas, 2007, 109), melyet paranoia-kritika módszernek nevez. Ez látványos elmozdulás a többi szürrealista által alkalmazott passzív álom-modelltől és az automatikus írástól. Naplójában így ír:

„... megkértek, hogy magyarázzam el a paranoia-kritika módszeremet, mert a cikkek, amelyeket erről publikáltam, számukra érthetetlenek voltak. Ma már bevallom, hogy akkoriban én sem tudtam igazán, mi lehet ez a találmány. Merthogy túlnőtt rajtam, és mint sok felfedezésemnek, ennek is csak később értettem meg jelentőségét. Egész életemben azt hallgattam: Ez mit jelent?” (Dalí, 2004, 294.)

Egy legenda szerint Dalí paranoia-kritika módszerére nagy hatást gyakorolt házuk előző tulajdonosa, Lidia Nogués, a cadaqués-i halászfőfő. Dalí szerint „Lidiának volt a legcsodálatosabb paranoid elméje... Bármely tetszőleges tárgy a fejében éppen felmerült gondolat között szempillantás alatt talált megalapozottnak tűnő összefüggést”. (Salber, 2004, 94.)

Lacan ebben az évben találkozik Dalíval, éppen a szürrealista társaság vezetője, André Breton közvetítésével, a festő párizsi Gaugeut utcai műtermében. A találkozást Lacan kezdeményezi, háttere az 1929-es évben, a *Minotaure*-ben megjelent Dalí-tanulmány a paranoiás cselekvés belső mechanizmusairól szóló „Rothadt számár”. Közös, lényegi következtetésük, hogy az emberi tudás alapvetően paranoid; a paranoia lényege a hallucináció és interpretáció közötti egyenlőség. A jelenség a pseudo-hallucinatorikus típusba tartozik (Descharnes – Néret, 2001, 303), a paranoiás hallucinációk nem mentális képek kollázsai, inkább eredendően szisztematikus rendszerek, melyekben a paranoiás delírium-állapot szisztematizáló erővel bír (Berressem, 1996, 276), és egyben a kép koherenciáját is biztosítja. Dalí és Lacan paranoia-elképzelése a hallucináció eredetét tekintve megegyezik, az interpretáció és érzéki csalódás egybeeső pillanatát, valamint a paranoia kreatív erejét és ismétlődő jellegét illetően (Ibarz – Villegas, 2007, 109). A találkozásnak köszönhetően szoros

kapcsolat és állandó eszmecsere alakul ki köztük.¹ Éppen a paranoia kapcsán Lacan és Dalí is foglalkozik a látás tanulmányozásával, nézés és tekintet összefüggésével. A látás olyanfajta tapasztalatát vizsgálják, amikor egyértelmű alakzatok és világosan meghatározott viszonyok folyamatosan változnak és új struktúrába rendeződnek, s az értelmezési lehetőségek szélesebb lehetőségét nyitják meg.

A retrospektív mellszobor

Három évvel később, 1933-ban már a paranoia-kritika érvényesítésének határozott időszakában készül el Dalí egyik legjelentősebb és legkülönösebb szürrealista tárgya, az *Egy nő retrospektív mellszobra*, pontosabban a szoborkonstrukció legelső paranoid változata, melyből 1977-ig a paranoiás aktivitás segítségével számos változat készül. A festő addigra már számos paranoid képet készített, köztük az egyik legismertebbet, a Dalí által a *Rothadt számárban expressis verbis* paranoia-kritikai példaként emlegetett *Láthatatlan alvó nő, ló oroszlán* (1930) című festményt is.



1. kép: Salvador Dalí: Egy nő retrospektív mellszobra (1933)

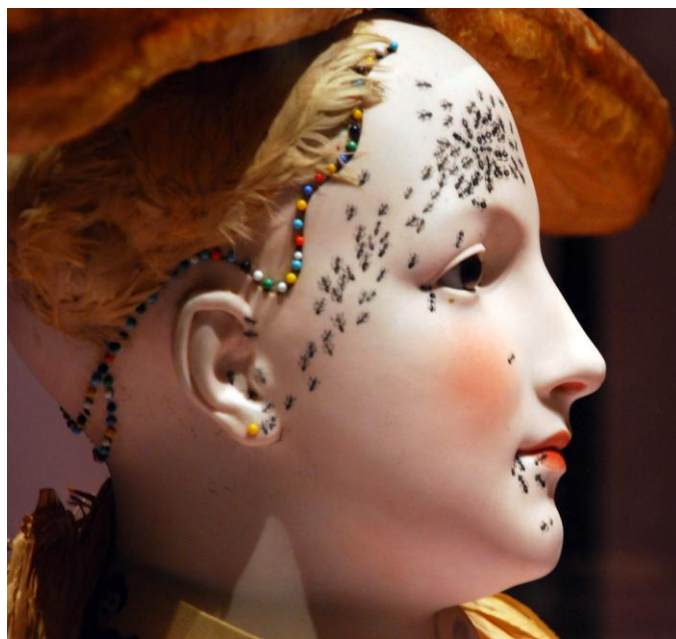
Kortárs művészetelméleti kutatások Dalí legelső ilyen szobrát „egyedi, eredeti” alkotásként emlegetik (Aguer, 2015). Dalí nyilvánvalóan elsősorban festő, képekben gondolkodik, életművében nem ritka a materiálisabb, háromdimenziós szobor-jellegű alkotás sem. Ami a szobrok, tárgyak kapcsán érdekes, az a szürrealista tárgyteremtés paranoid szituációja. Dalí a *Millet Angelusának tragikus mítoszában* ír le egy genetikusan alapvető paranoiás tárgyteremtő szituációját.

¹ Lacan ekkor írja doktori dolgozatát *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (A paranoiás pszichózis és a személyiség kapcsolatáról) címmel, melyen már érzékelhető Dalí hatása.

„Órákig heverészek meztelenül a napon (ez kedvez a primitív, panteisztikus, illetve az állati léthez való asszociációknak) és azzal mulatom magam, hogy egy csomó »monumentális« kis tárgyat gyártok” (Dalí, 1986, 62). A kis tárgyak itt egyszerű tengerparti kavicsok, „ezek a kövek rendkívül változatosak, összetettek, s számtalan apró plasztikai konfliktust hordoznak magukban, amelyek mind valamire emlékeztetnek” (Dalí, 1986, 63) azaz tárgyi mivoltukban képesek tartalmazni a paranoid reakció, olvasás materiális komponenseit. A kavicsok egyszerű objektumai fokozatosan a perverzió szexuális mélyére visznek „rendkívül élvezem a gömbölyű, szinte húsos kavicsok tapintását; egymásra helyezem őket, igyekszem összehozni mélyedéseiket és dudoraikat oly módon, hogy az elrendezés szerelmi közösülésre emlékeztessen.” (Dalí, 1986, 64.)

A tárgyi konstrukció a befogadó asszociációin keresztül telítődik irracionális szabad asszociációkkal, paranoid összefüggésekkel, „a valóság kizárólag paranoiás tébolyító jelenségekkel, valamint az e jelenségekre ható paranoid-kritikai tevékenység tudatos gyakorlásával van kapcsolatban” (Dalí, 1986, 126). Az *Egy nő retrospektív mellszobra* abban komplexebb, hogy ezek az asszociációk magába a mű-tárgyba, illetve egy további rétegként a mű-tárgy történetébe épülnek be.

A szobor alapja egy fodrászati kellék, egy női porcelán mellszobor, amit Dalí feltehetően egy ilyen műhely kirakatából szerzett meg.



2. kép: részlet az *Egy nő retrospektív mellszobrából*

Az efféle mellszobrokat parókák és ügyes fodrászati megoldások reklámozására használták. Már a kirakatokban is felöltöztették őket (akár a mai kirakatok próbababáit). Öltözékeik alatt persze különös meztelenségük lapult, Dalí ezt kifejezetten meghagyta és hangsúlyozta, ám a fodrászati kirakatban szokásos művesen elkészített paróka már lekerült a babáról. Az erotikus testet, kifestett arcot Dalí kétoldalt

kiegészítette egy-egy lelógó, fallikus kukoricacsővel, a nő fején pedig egy ugyancsak fallosz-metonímiaként működő bagettel.

Ez több képének központi tárgya már ekkor – az egyik legprovokatívabb a *Francia kenyér, serpenyő nélküli tükörtojással meggyaláz egy darab portugál kenyeret* (1932) című festmény –, illetve előadásainak és különféle performatív megjelenéseinek állandó kelléke is. Amerikába érkezésekor kifejezetten zokon veszi, hogy az újságírók nem kérdezik meg tőle, miért hord napok óta magával egy száraz s lassan már rothadásnak induló bagettet. Elképzelésében már egészen korán körvonalazódik egy tizenöt méter hosszú, óriási bagett elkészítése is és annak megmagyarázhatatlan és váratlan elhelyezése Párizs egyik főterén. Dalí a retrospektív mellszobron kívül más szürrealista tárgy esetében is alkalmazza a francia bagettet: hasonló paranoiás aktivitásnak köszönhetően készül el a *Hypnogogikus kenyér* is, amelybe Dalí lyukakat fúr, és tizenkét darab tintatartót és tollszárat helyez (hat piros színűt és hat feketét), valamint hatvan, cérnákkal rögzített, kisméretű papírfényképet tesz a bagett aljába. A kifolyó tinta megszínezi ezeket a lapokat és magát a kenyér belét is. Ennek kapcsán fogalmazza meg naplójában a paranoiás aktivitás által létrejövő szürrealista tárgy kulcsát is:

„Ezt az alapvetően hasznos dolgot, a táplálkozás és a szent létfenntartás jelképét haszontalanná és esztétikussá teszem. [...] Mi lenne könnyebb, mint lyukat vájni a kenyér tetejébe, és beleállítani egy pár tintatartót? Mi lehetne lealacsonyítóbb és szebb, mint látni, hogy a kenyéren fokozatosan tintafojtok jelennek meg? E kenyér-tintatartóban pompás helyet alakíthatunk ki a tollaknak is, ha a kenyér csücskébe egy mélyedést vágunk. És ha az ember mindig szép, friss kenyérbelet akar a tollak megtörléséhez, mi sem egyszerűbb: mindennap ki kell cserélni a kenyeret.” (Dalí, 2004, 289.)

A retrospektív szobor esetében is hasonlóan lehet szó. A szobor fejére helyezett francia bagett és a belé haszontalanul ékelt tintatartó (két szélén fallikus tollakkal) paranoid párosítása, a látszólag minden kapcsolatot nélkülöző egymás melletti megjelenítés módszeresen rombolja le a racionalitás logikáját. A két szokatlanul párosított tárgy a paranoid projekción és a látáson keresztül teremti újra a világot. Dalí paranoid projekciója – első változatában 1933-ban – létrehozza a szobrot, míg a szobor nézője saját paranoid projekciójának, az interpretációs hallucinációknak köszönhetően kísérletet tesz rá, hogy rendszerezze a zavart, amelyet a fejre helyezett bagett és a belé ékelt tintatartó ellentmondásos látványa okoz. Dalí értelmezésében a paranoia aktív jellegével képes arra, hogy a valóság szintjére emelje az objektív véletlenből eredő asszociációkat, így éppen a pusztá hallucináció ellentéte. A paranoia-kritika egy olyan módszer, melynek fenomenológiai dimenziója van. Nem más, mint az irracionális észlelés spontán módszere, mely a hallucinációs jelenség kritikai interpretatív összekapcsolásán alapszik (Berressem, 1996, 275). Dalí a paranoia-kritika újabb értelmezésének szentelt írásában, a *Millet Angelusának tragikus mítoszában* is jelzi a paranoiás befogadás aktív szerepét:

„A paranoia erejével táplált rendszeres képzettársítások egyfajta alkotói tevékenységnek felelnek meg, amely maga objektív véletleneket termel. Az ember döbbenetben áll az egybeesés sorozata előtt, melyek agyamban

összefonódva egy pillanat alatt a lehető legrealisztikusabb módon illusztrálják számomra rögeszmém tébolyító gondolatait.” (Dalí, 1986, 85.)

A női mellszoborban a bagett metaforikus-szimbolikus értelmet is kap, ő az anya-természet, az orális kielégülés forrása, s egyben lehetőség a mellszobor kannibalizmára a rá helyezett bagetten keresztül, egy szimbolikus működésnek köszönhetően. A paranoid gesztus hatására a mellszoborra mint (nem ehető) tárgyra helyezett ehető tárgy (bagett) átalakítja, módosítja és átlényegíti magának a szobornak a természetét, és Dalí kávéskanna példáját követve (Dalí, 1986, 88) tulajdonképpen maga is a kannibalizmus áldozatává válhat. A kannibalizmus a Dalí világában folyamatosan jelenlévő orális regressziót, egy valódi trauma utólagos (*Nachträglich*) visszaírását jelzi, és keveredve más, inkább anális háttérű perverziókkal vissza-visszatér a képeken és a paranoia-kritikai magyarázatokban. „Nem tehetek róla – írja az *Angelus*ban –, hogy később, amikor eljutottam e tárgyak végső fejlődési szakaszának a megértéséhez, eredetük mögött kannibáli szándékokat találtam: ez a tárgyakban rejlő kannibalizmus ehető dolgok, emésztési metaforák vagy bizonyos fizikai feltételek mellett emészthetővé váló alkotó elemek nyomasztó és ugyanakkor sokatmondó jelenlétével igyekezett kifejezésre jutni” (Dalí, 1986, 87). Kifejezetten érdekes, ahogy az anya-fiú és a férfi-nő viszonyban megjelenik a felfalás képzete, a *Tell Vilmos fia* esetében, aki „fején az almával, az alma közvetítésével válik ehetővé” (Dalí, 1986, 86). Részletesen elemzi (és több képében is megidézi) a Millet-kép két egymás felé forduló férfi-nő alakjainak sáskaformáját és ezen keresztül azt a (különben nem igaz) történetet, hogy a nőtény sáska a megtermékenyítés után felfalja a hímet; ráadásul képelemzésében feltételezi, hogy a Millet-kép két alakja között egy gyermekkoporsó rejtőzik. A férfi-nő kapcsolat mellett a kannibalizmus elsősorban az anya-fiú viszonyra vet paranoid árnyékot, „ez az anya, akit felfoghatunk úgy is, mint a dögkeselyű fejű fallikus egyiptomi anya egyik változatát” (Dalí, 1986, 9).

Bálint Alice 1939-ben publikált „Az anya iránti szeretet és az anyai szeretet” című tanulmányában ír arról, hogy „a kannibalisztikus vágyak a gyerekekkel szemben egyáltalán nem ritkák” (Bálint, 1999, 113). Róheim nyomán számos példát hoz ausztráliai törzsekről, akik „a család minden második gyermekét megeszik” és anyákról, akik „ha rájuk jön a húséhség, saját kezükkel abortuszt idéznek elő és megeszik a magzatot” (Bálint, 1999, 113). Ez a regresszióban felidézhető agresszív paranoid orális ösztönmegnyilvánulás folyamatos metonimikus (eltolósos) elemekkel tér vissza Dalí festészetében. Ez látható az abjektált, tintával undorítóvá tett bagettben, a Millet-kép két alakjának általa kitalált történetében is. A francia kenyér tetejére ugyanis egy tintatartó került, Millet *Angelus* (1857-59) című képének az idézése, mely Dalít már figueresi iskolás éve alatt is foglalkoztatja. Naplójában beszámol róla, hogy felnőttként, 1932 júniusában „váratlanul felrémlt” előtte a Millet-kép, anélkül, hogy arra bármilyen közeli emlék, vagy tudatos asszociáció közvetlen magyarázattal tudott volna szolgálni, és rendkívül nagy hatást gyakorolt rá. Az az érzése támadt, hogy „a kép teljesen megváltozott, és valami rejtett szándékossággal telítődött”, majd az „egyetemes festészet legnyugtalanítóbb és a tudatalatti tartalmakban leggazdagabb festészeti alkotásaként” beszél róla (Dalí, 1986, 21). Kétségtelen, hogy az *Angelus* festmény effajta megjelenése már eleve paranoiás aktivitás háttérű, Millet képe mint paranoiás kép jelenik meg Dalí előtt. Pontosan az történik itt, amiről Lacan 1964-es

szemináriuma szól: a tekintet megjelenése, „a tekintet előzetes létezése – én csak egy pontból látok, de létezésemben minden irányból rám néznek [...], egy ontológiai fordulat, amelynek alapjai kétségtelenül egy sokkal primitívebb forma állításából fakadnak” (Lacan, 1977, 72).

A paranoia nem más, mint a tekintet működése, működtetése, ahol a tekintet nem egy szubjektív pozíció, hanem egyfajta ontológiai, tárgyi valóság-teremtődés. Dalí felismeri és aktivizálja a létezés paranoia-kritikai érzékelésében, hogy amikor a szubjektum egy tárgyra néz – vagy valamit, tárgyat, történetet álmodik –, akkor az egyáltalán nincs a hatalmában, hanem a tárgy már eleve, előzetesen rátekin. Lacan jelzi, hogy „sohasem onnan nézel rám, ahol én látlak téged” (Lacan, 1977, 103). Dalí boldog, máskor kétségbeesett és lehetetlen kísérletet tesz arra, hogy ezeket a tárgyakkól rá vetülő tekinteteket pótlékokkal, metonimikus tárgyi kvalitásokkal rekonstruálja. Az *Angelus* két központi alakja, az imádkozó sáska testtartásában meghajló várakozó nő, valamint a kezében kalapját tartó, szintén lefelé tekintő férfi egymással szembehelyezve, és a talicska később Dalí több képének is központi témája marad. Magának a paranoia-kritika módszerének magyarázatára tett kísérlet a *Millet Angelusának tragikus mítosza*. Az említett könyvben Dalí *szimulakrumok* (Dalí, 1930) helyett – amelyeket lacani terminussal tekintet-protéziseknek nevezhetnénk – már a patológikusságot, perverziót jobban hangsúlyozó *tébolyító jelenségekről* (Dalí, 1986, 21) beszél. A Millet *Angelusának* kulcsjelenetét mintázó tintatartó már eleve egy metonimikus, pótlékszerű áthelyeződés, az eredeti kép helyett egy tárgyilag máshova áthelyezett utalás.

A retrospektív szobor nyakán egy zoetróp is található; egy olyan körszalag, amelyet egy hengerre szerelve és forgatva a mozgás illúzióját lehet kelteni. A zoetróp a mozi egyik őse, és itt e mellszobor nyakán valószínűleg Dalí kedvenc színészét és rendezőjét, Chaplint idézi. A nő arcát hangyák szállják meg, ez számtalan Dalí kép témája, a halál, a megbomlás, rothadás utalásai, de jeleznek túláradozó szexuális vágyat is. Allegóriák, metonímiák és egyszerű referenciális használati tárgyak halmaza lett így a szobor, amelyben egy asszociációs mechanizmus van elrejtve. Maga Dalí is szimbolikus működésű szürrealista tárgyakról beszél. (Dalí, 1986, 86.)

A retrospektív mellszobor utóélete és alakulása

Dalí *Egy nő retrospektív mellszobra* (1933) azonban egy olyan paranoid folyamatba lép be, amely megbontja a műalkotás koherenciáját, és folyamatosan változásokat épít be anyagába. 1977-ig Dalí újra és újra átdolgozza a szobrot. (Vö. Dalí et al., 2015.) A különféle variációk nem a bretoni értelemben vett passzív, vagyis álombeszámolókon alapuló változatok, hanem inkább irracionális-szimbolikus működtetésű szürrealista tárgyak, melyek már első ránézésre zavarba ejtők, bennük újabb és újabb asszociációs mechanizmus épül fel. Míg a bretoni „primer (korai) szürrealista” (Iribas-Rudin, 2004, 24.) korszak automatizmusa a belsőt teszi külsődlegesen láthatóvá, addig Dalí paranoia módszere éppen ennek ellentétéjeként működve, a szimulakrumokon keresztül, a paranoiás delírium segítségével a

külvilágból használ fel képeket és tárgyakat – vagyis a külső világ realitása illusztrálja a belsőt. Dalí éppen az automatizmus passzív kuszaságával megy szembe, a paranoiás aktivitással, s így fogalmaz: „A szürrealista tárgy divatja kiszorította az oly unalmas álmok és automatikus elbeszélések divatját. A szürrealista tárgy megszülte a realitás igényét [...], tárgyaimmel megöltem a szürrealista festészetet és általában a modern festészetet.” (Dalí, 2004, 295.) Ez jelzi azt is, hogy a paranoiás aktivitásnak köszönhetően később számos paranoid változata lesz a szobornak.

Finkelstein Dalí 1934-es „Qu’est-ce-que le Surréalisme?” című előadásában kifejtett álláspontjára hivatkozva jelzi, hogy a paranoia-kritika módszere nemcsak festményekre alkalmazható, hanem a versek, filmek, szobrok és szürrealista tárgyak esetében is. (Finkelstein, 1996, 177.) A paranoia aktív működésének kiváló példája az *Egy nő retrospektív mellszobra* szimbolikus működésű szürrealista tárgy folytonos paranoiás változása 1977-ig. 1933 és 1977 között több direkt és látszólag szándékolatlan módosítás is észrevehető a torzón, melyek által újabb paranoid jelentések íródnak a szoborba. Dalí kedvelt szobra tehát számos metamorfózison esik át. Egy kannibál gesztusnak köszönhetően – Pablo Picasso kuttyája az egyik szürrealista összejövetelen egyszerűen felfalja a kenyeret – elvevődik belőle az eredetileg használt bagett (1934), így más pozíciót kap a Millet-utalás. A Millet tintatartó férfiszereplőjének egy kasztrációs gesztus következtében eltűnik a feje és a nyaklánca is (a zoetrop és a kukoricacső) (1936). Ebben az időszakban tehát Dalí újabb paranoid módosításokat hajtott végre a szobron, lényegében folyamatosan fel és le öltözteti. Az egyik legérdekesebb felöltöztetés 1938-ban történik, amikor a szürrealista mellszobor fejére egy Elsa Schiaparelli és Dalí által közösen tervezett cipő kerül kalapként. Ez szimbolikus áthelyeződés (a szobor immár a zoetrop és a kukoricacső, illetve a Millet tintatartó nélkül), vagyis a kalappá tett cipő a fallosz metonímiájaként kezd működni. A kalap és a női tűsarkú mint fallikus szimbólum és fétistárgy, amely erotikus jelentéstartalommal rendelkezik, már Freud *Álomfejtéséből* is ismert. A kalappá lényegült fallikus, felfelé ágaskodó tűsarok a szobor fején Dalí paranoiás delíriumának köszönhetően a szexuális izgatottság lacani értelemben vett jelölőjévé válik.



3. kép: Egy nő retrospektív mellszobra (1970), Elsa Schiaparelli és Salvador Dalí cipőjével

Egy újabb jelentős és paranoid átöltöztetésre 1939-ben kerül sor, ekkor a szürrealista szobor fejét egy kifeszített cápakoponya és fogsor közé helyezi Dalí, s visszahelyezi a fejére a Millet tintatartót a kasztrált férfifejjel. A tintatartóba egyetlen ágaskodó, fallikus tollat helyez csak, éppen arra az oldalra, ahol a lefejezett férfi áll, visszaadva neki a fallikus jelentést. A női szobortestet a zoetróp mellett csillogó fémkanalak sokasága és néhány széttört tojás is díszíti, elvevődik belőle a bagett és a kukoricacső. A női mellszobor feje köré helyezett cápafej a fogakkal metaforikus értelmet kap. A szürrealista tárgy szimbolikus működése, a paranoiás interpretáció és asszociáció a cápa éles fogsorát képzettársításon keresztül *vagina dentata*ként érzékelteti – ez egyszerre a vágy tárgya és a szorongás forrása –, mely ezen agresszív, kannibalisztikus gesztussal a felfaló anyaság vagy a nőiség fallikus jelölője; a cápa fogsora így az a *vagina dentata*, mely kíméletlenül össze akarja roppantani a mellszobor fejét. A kanalak és a széttört tojások szintén a kannibál vágyak jelölői.



4. kép: Egy nő retrospektív mellszobra (1976)

Dalí a paranoia-kritika mint módszer kapcsán megjegyzi: „a paranoia *puha*, a kritika *kemény*” (Dalí, 1998, 230). Dalí teremtett tárgyiasságai – még maga a műalkotás is – a paranoid folyamatban folyékonyra teszik a különben kemény materialitást. A pszichoanalitikus terápia, az alkalmazott asszociációs folyamat pontosan erre a szürrealista tárgyiasságra, ilyen tárgyképzések aktiválására épül. 1932-es „La chèvre sanitaire” című írásában Dalí jelzi a tárgy átfogó elvét: „Minden arra vezet minket, hogy a valóságot a nagyon közeli jövőben csupán a depresszió állapotának és a gondolat inaktivitásának egyszerű állapotaként fogjuk fel, következésképpen mint a hiány pillanatait az ébrenlét idején” (Dalí, 1998, 230). Egy közel ebben az időben keletkezett másik írásában a tárgyképződés négy fázisát, változatát határozza meg. Az első a szokásos tárgyfogalom, valami, ami rajtunk kívül létezik, a második az álomban megjelenő tárgyi, a harmadik, amin alakítani lehet, a szimbolikus működésű tárgy, a negyedik pedig „a tárgy, amely talizmán meteoriként, magnetizált meteorjaként fúzióba von minket”. (Dalí, 1998, 244.)

Az 1933-as *Egy nő retrospektív mellszobrának* paranoid változatai, a rá helyezett ismétlődő és újabb tárgyak által kifejezett szimbolikái és konstruálódott jelentései Dalí Lacan téziseinek tükrében kialakított paranoia-kritika módszerének szemléletes példái. S ahogy azt maga Dalí jelzi a paranoia-kritika módszerét és alkalmazását tárgyaló Millet *Angelusának* elemzésében: „... hogyan is mondhatnánk le arról, hogy igénybe vegyünk olyan tudományokat, mint a pszichoanalízis, amelyek mintegy megtestesítik a zseniálisan rendszerezett tébolyt?” (Dalí, 1986, 131.)

Felhasznált irodalom

- Aguer, M.T.** (2015). Retrospective Bust of a Woman by Salvador Dalí. In: Salvador Dalí, Laura Bartolomé, Montse Aguer, Jean-Michel Bouhours: *Retrospective Bust of a Woman: 1933, 1976-1977*. [Casa-Museo Castillo Gala-Dalí De Púbol, from 24 March to 6 January, 2016]. Figueres: Fundació Gala-Salvador Dalí, 6-9.
- Bálint A.** (1999). Az anya iránti szeretet és az anyai szeretet. In: Bálint Mihály: *Elsődleges szeretet és pszichoanalitikus technika I.* Budapest: Animula, 106-123.
- Berressem, H.** (1996). Dalí and Lacan: Paining the Imaginary Landscapes. In: Willy Apollon, Richard Feldstein (eds.): *Lacan: Politics, Aesthetics*. New York: State University of New York Press, 263-293.
- Dalí, S.** (1930). L'âne pourri. *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, Julio, (1): 9-12.
- 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.
- Dalí, S.** (2004). *Salvador Dalí titkos élete.* Ford. Balla Katalin. Budapest: Cartaphilius.
- Dalí, S.** (2005). *Obra Completa. Ensayos 1.* Volumen IV y *Obra Completa. Ensayos 2.* Volumen V. Barcelona: Ediciones Destino, Fundació Gala-Salvador Dalí y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Dalí, S. – Bartolomé, L. – Aguer, M.T. – Bouhours, J.M.** (2015). *Retrospective Bust of a Woman: 1933, 1976-1977* [Casa-Museo Castillo Gala-Dalí De Púbol, from 24 March to 6 January, 2016]. Figueres: Fundació Gala-Salvador Dalí.
- Descharnes, R. – Néret, G.** (2001). *Dalí: A festői életmű.* Ford. Körber Ágnes. Budapest: Taschen/Vince Kiadó.
- Finkelstein, H.** (1996). *Salvador Dalí's Art and Writing 1927-1942*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ibarz, V. – Villegas, M.** (2007). El método paranoico-crítico de Salvador Dalí. *Revista de Historia de la Psicología*, 28(2-3): 107-112.
- Iribas-Rudin, A.E.** (2004). Salvador Dalí desde el psicoanálisis. *Arte, Individuo y Sociedad*, 16: 19-47.
- Lacan, J.** (1977). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan, Book XI.* Trans. A Sheridan. London: W.W. Norton.
- Salber, L.** (2004). *A művészet én vagyok: Salvador Dalí.* Ford. Dankó Zoltán. Budapest: Háttér Kiadó.



Simon Mária

I.L. erotikus rajzai – avagy a testet elhagyó vágy

I.L. az 1920-as évektől több alkalommal volt Pécsett az Ideg- és Elmeklinika ápolója. A súlyos szkizofrén pszichózisban szenvedő páciens kezelése során szokatlanul produktív volt, így számos vizuális és írásos alkotása maradt fenn a PTE Pszichiátriai és Pszichoterápiás Klinika kifejezés-patológiai és művészeti gyűjteményében. A sokrétű és gazdag hagyaték legjellegzetesebb részét teszik ki I.L. erotikus rajzai, melyeket fenomenológiai, első személyű megközelítésből vizsgálunk, hangsúlyozva az átélt élmények központi jelentőségét, azaz a mentális rendellenességek szubjektív dimenzióját, a mentális zavart átélő személy szubjektív élményeinek fontosságát. A téma sajátossága miatt különös figyelmet kapnak a testélmény szkizofréniában megfigyelhető torzulásai és a szexualitással kapcsolatos élmények.

Szkizofrénia és fenomenológia

A pszichiátriai fenomenológia atyja, Karl Jaspers német filozófus és pszichiáter több mint száz éve, 1913-ban publikálta híres könyve, az *Allgemeine Psychopathologie* első kiadását¹, mely jelentős mérföldkő lett a mentális zavarok megközelítésben, s különösen az európai kontinensen nagymértékben meghatározta a modern pszichiátriát. A gyakorló orvos és filozófus Jaspers pályája kezdetén a 19. századból örökölt módszertani viták keresztüzében találta magát. Míg az organikus, biológiai nézetek képviselői a megmagyarázás elvét tekintették elsődlegesnek, s a griesingeri tradícióhoz híven az elmezavarokat az agy betegségének fogták fel, addig a humán tudományok a megértés fontosságát sürgették. Jaspers a pszichiátria vizsgálódásának tárgyát (ti. a lelki zavarok tüneteit és jeleit) illetően központi jelentőségű ontológiai és episztemológiai kérdéseket vetett fel. Jóllehet ő maga osztozott a neurobiológiai felfedezéseket övező korabeli lelkesedésben, mégsem volt elégedett azzal, ahogy kortársai a mentális zavarokhoz közelítettek. Jaspers áttörő

¹ Karl Jaspers 28 évesen írta az *Allgemeine Psychopathologie* (=Általános Pszichopatológia) első kiadását. Ezt követően egész élete során dolgozott a tankönyvnek szánt anyagon, mely három további átdolgozott kiadást élt meg. Jaspers azzal, hogy a megmagyarázás mellett a megértés módszerét is beemelte a pszichiátriai gondolkodásba, forradalmi lépést tett, ami mindmáig érezteti hatását a klinikai gondolkodásban, az oktatásban és a szakma identitásában is.

állítása ennél fogva az volt, hogy a pszichiátriának szüksége van a filozófiára, s ezzel egy neurobiológusok uralta közegben olyan hibrid episztemológiai modellt alkotott, mely a karteziánus dualizmust meghaladva mindmáig használatos, s az objektív tünetek figyelembevétele mellett a szubjektív lelki élmények megértésének is teret nyit.² Ennek érdekében Jaspers kiemelte a mentális zavarok pszichológiai és történeti megközelítésének fontosságát, s ehhez egy interaktív, narratívum alapú, holisztikus, kulturális és személyes megértésen alapuló pszichopatológiai modellt vázolt. Ezzel vette kezdetét a pszichiátria és a fenomenológia ma már klasszikusnak tekinthető összefonódása, amely a mentális zavarok jelenségeit árnyalt komplexitásában vizsgálja és tárja elénk.

A fenomenológiai pszichiátria az utóbbi időben reneszánszát éli, s jól rezonál azokra a kritikákra, melyek a mai leegyszerűsítő diagnosztikai rendszerek antiteoretikus eklekticizmusát érik. Ráadásul a korszak szellemi légköre is hasonlít a századfordulóéhoz, amit a 19. század végétől jellemző jelentős neuropatológia felfedezések miatt a pszichiátriai első biológiai szakaszaként is jegyeznek: a közelmúltban is számos áttörés, felfedezés született a pszichés zavarok neurobiológiája terén. Ezzel párhuzamosan újra fellángoltak a viták arról, hogy a mentális zavarok elgondolhatók-e kizárólag az agy betegségeként, s ismét kétségek övezik a már sokszor vitatott, túlegyszerűsítő, neurobiológiai és genetikai redukcionizmust.

Mielőtt rátérnénk a pszichiátriai fenomenológia ismertetésére és szkizofrén páciensünk, I.L., munkáinak bemutatására, érdemes röviden kitérni Jaspers szkizofrén pszichózisokkal kapcsolatos nézeteinek bemutatására. Jaspers rámutat többek között arra, hogy a valódi, azaz az elsődleges szkizofrén téveszme egy merőben új világot teremt a páciens számára, amely nem vezethető le korábbi pszichés tartalmakból vagy motivációkból, sem az egyén pszichológiai vagy kulturális háttéréből. Teljesen esetleges tehát, hogy a pszichotikus páciens az asztalon fekvő kulcscsomómmal kapcsolatban milyen következtetéseket generál, ez nem érthető meg korábbi tapasztalataiból, emlékeiből. Jaspers (és a pszichiátriai fenomenológia jelenlegi követői) a téveszmék kialakulásának központi mozzanatát sokkal inkább abban látják, hogy a gondolattartalom tapasztalati kontextuális beágyazottsága vesz el. Napjainkban széleskörűen kutatják ennek a folyamatnak a dinamikáját, s ezzel különös jelentőséget kap a potenciális prodromális (a betegséget megelőző) állapotok fenomenológiai vizsgálata (Mishara és Fusar-Poli, 2013). Ugyanakkor a fenomenológiai pszichopatológia hangsúlyozza, hogy a szkizofréniával diagnosztizált személy nem passzívan szenved el a pszichózis okozta változásokat, hanem aktívan jelenlévő, jelentést adó, interpretatív hatótényezőként igyekszik értelmet adni a megváltozott szelférzeteknek és egyre szokatlanabbá váló külvilági élményének, melyeket a pszichózis során tapasztal. A pszichózis szubjektív élményvilágának megértésekor különös jelentőséget nyer e folyamatok figyelemmel kísérése.

² Jaspers 1911-ben került kezdő orvosként a klinikára, melyet akkor a híres neuropatológus Franz Nissl vezetett, előtte néhány évvel pedig Emil Kraepelin is ott dolgozott. (Nissl oly mértékben jeleskedett a neuropatológiai eljárásokban, hogy egy szövettani festést is elneveztek róla.)

A szkizofrénia mint az ipszeitás válsága: a minimális szelf zavarának modellje

Jaspers tette le továbbá annak a megközelítésnek az alapjait is, mely szerint a szkizofrén pszichózisok tünetei a szelf alapvető zavarából vezethetők le. Minden lelki élmény hordoz egy olyan minőséget, amitől azt magunkénak, sajátunknak érezzük, tehát a szubjektív élménynek egy sajátos „enyém” jelleget kölcsönöz. Amint arra már Jaspers is rámutatott, a szubjektív élményeknek ez a minősége a szkizofréniában jelentős károsodást szenved. Ez a megközelítés az elmúlt száz év során időről időre visszatért a kontinentális európai pszichiátria szkizofrénia-felfogásában, mely a klasszikus fenomenológiai pszichopatológia nyomdokain haladva a szkizofréniát visszatérően mint a szelf alapvető zavarát fogta fel (Huber, 1983; Klosterkötter, 1992; Parnas et al., 2005). Jelen tanulmány keretein túlmegy e történeti folyamat bemutatása, ám ha figyelmünket a kortárs elméletekre fókuszáljuk, akkor itt is megtaláljuk a szelf alapvető zavarának hangsúlyozását a szkizofrénia fenomenológiai elméleteiben. A jelenlegi fenomenológiai pszichiátriai megközelítések között ugyanis központi helyen szerepel a Parnas és munkatársai által képviselt, s gyakran *ipszeitás-hiperreflexivitás* néven említett, empirikus modell, mely az önészlelés jellegzetes, már prodromálisan is jelenlévő eltéréseit mint a szkizofrénia egyik alapvető és specifikus rendellenességét fogja fel, s belőlük vezeti le az akut szkizofrénia során kibomló klinikai tüneteket is (Sass és Parnas, 2007). Ez az elmélet jelentős szerepet tulajdonít az ipszeitás (=az énhez tartozás élménye) és a minimális szelf zavarának a kórkép teljes lefolyása során.

Ha behatóbban megvizsgáljuk azt a folyamatot, minek során magunkat élményeink (az észlelések vagy az érzelmek), cselekedeteink és gondolataink eredőjeként éljük meg, akkor könnyű észrevenni, hogy ez a saját magunkhoz való elsődleges hozzáférés (avagy az egocentrizmus kezdetleges és közvetlen formája) jól elkülönül az éntudatosság explicit és tematizált formáitól. Az előbbi implicit és hallgatóságos, bár mint élmény nagyon is megélt, ám nem reflexió során keletkezik, azaz nem a megélt és a megélő én közötti megosztottságban jön létre, hanem típusosan prereflektív jelenség. Közvetlennek tekinthető abból a szempontból, hogy alapigazsággként jelenik meg, s nem következtetés vagy kritika révén jutunk el hozzá. A kezdetleges önészlelésnek és öntudatnak ez a formája nem önmagunk fogalmi vagy nyelvi reprezentációja, hanem az önmagunkkal és a szelf-affekciónkkal való elsődleges kapcsolat, amelyben az, aki megél, és akit megélnék egy és ugyanaz (Henry, 1965). Henry az *ipszeitás* kifejezést használja a szelf-észlelés és -tudat ezen alapvető vagy minimális formájának kifejezésére. Ennélfogva az ipszeitás a tudatos szubjektumként való létezés implicit, prereflektív, közvetlen, nem konceptuális, nem objektív és nem megfigyelő módja. Ez megelőzi az összes többi élményt, és egyben feltétele is azoknak.

Napjainkban is több szerző egyetért tehát abban (pl. Gallagher és Zahavi, 2008; Parnas, Sass és Zahavi, 2008), hogy a szkizofrénia nem az autobiografikus, narratív szelf, hanem a fentiekben bemutatott ipszeitás, vagyis az úgynevezett *minimális szelf* szintjén bekövetkező zavar. A minimális szelf fogalom arra a még élményeket átélni képes öntudatmagra utal, mely mindennemű narratív, életrajzi tapasztalás lehántása után a szelfből marad. Zahavi (2005) a magyarra kissé nehézkesen fordítható, inherens

„enyémség”-nek (*mineness*) nevezi ezt a szubjektív tapasztalatokat átható alapvető élményt. Ez a felfogás abból indul ki, hogy a pszichotikus tünetek nem kezelhetők úgy, mint dologszerű, egymástól független tárgyak. Minden percepció, mozgás vagy gondolat legalább a minimális öntudat szubjektív tapasztalását feltételezi. Sass és Parnas (2003) szerint a szkizofrénia oka a minimális szelf, azaz az ipszeitás szintjén keresendő, s a szkizofrénia pozitív, negatív és dezorganizált tünetei egyaránt levezethetők a minimális szelf zavarából. A szkizofrénia tünetei tehát az élmények megélésének alapvető megváltozottságából fakadnak: azaz szkizofréniában az élmények szubjektív megélésének elemi képessége szenved zavart.

Sass és Parnas (2003) a szelf szkizofréniában fellépő zavarának több kiegészítő tulajdonságát is leírta: a hiperreflexivitást és a csökkent szelf-affekciót. Az szelf-affekció fogalma a francia fenomenológia területéről származik (az időélményhez kapcsolódva főképp Merleau-Pontynál (2012 [1945])), a testbeágyazottság élményéhez kapcsolódva pedig Michel Henrynél (1965) jelenik meg), élményeinknek azt a jellemző aspektusát ragadja meg, melyhez egyfajta prereflektív és nem-objektív módon mindig is kapcsolódunk. Parnas és Sass (2003) a szelf-affekciót a szelf-élmény intenzitásaként, egyfajta vitalitásként vagy az egyén saját jelenlétének szubjektív élményeként definiálja. A hiperreflexivitas terminus pedig azt a klinikailag jól ismert jelenséget ragadja meg, ahogy a szkizofrén páciensek kiterjedten figyelik saját testi érzeteiket, melynek következtében a testi jelenlétük spontaneitása markánsan elvész.

A minimális szelf egyszerre testi és szociális jellegű, „interkorporális” szelf (1968). A szociális jelleg kapcsán érdemes hangsúlyozni, hogy már a fejlődés kezdetén, a születést követően megfigyelhető a szelf korai interszubjektív előfeszítettsége. A csecsemő nem vákuumban fejlődik, hanem intenzív interakcióban a gondozószemélyekkel, mely interakciók jelentős részében testalapúak (Stern, 1985). A szelf fejlődése ugyanakkor nagymértékben testi élményeken alapul – mind a saját test felfedezésének szempontjából, mind abban az értelemben, hogy a test a szelf és a világ közötti kapcsolódás közvetítője. Ennélfogva a minimális szelf zavarához kapcsolódnak, illetve ebből vezethetők le azok a nézetek is, melyek a szkizofréniát mint a szelf testi beágyazottságának zavarát, a szelf testtől való elidegenedését közelítik meg, s a reifikációt (az eltárgyasulás élményét), valamint a spontaneitás elvesztésével járó hiperreflexivitást helyezik előtérbe (Fuchs, 2005; Gallagher, 2004; Sass és Parnas, 2003). Mindez, látni fogjuk, a bemutatandó szkizofrén páciens erotikus rajzai kapcsán is jelentőséget kap.

A szkizofrénia és a szelf testbe ágyazottságának zavara

Az elmúlt évtizedekben jól nyomon követhető, ahogy a szubjektív élmények testi beágyazottsága (*embodiment*) interdiszciplinárisan átívelő paradigmává vált a pszichiátria, pszichológia, idegtudomány és filozófia terén. E folyamatban számos elmélet és iskola hatott egymásra, közöttük kiemelt szerepet kapott a fenomenológia, a kognitív idegtudomány és a dinamikus rendszerelmélet. Történetileg Varela (1996)

munkássága kapcsán vált először nyilvánvalóvá, hogy a testbeágyazottság és az enaktív felfogás okozta fordulat milyen jelentős befolyást gyakorolhat a filozófiára és az idegtudományra.

A fenomenológia különbséget tesz az élő vagy korporeális test és a fizikai test, azaz a szubjektív test és a test mint tárgy között. Az első a belülről megélt test, a testünk saját és közvetlen első személyű tapasztalata, magunk téridőbeli megtestesült hatótényezője (ágense) a világban. A másik a kívülről vizsgált objektív test, például a természettudományok, anatómia és élettan keretei között megjelenő, harmadik személyű perspektívából megközelített test. A fenomenológia szerint az élő, korporeális test az élmények három fő dimenziójának központi eleme: 1) a szelf-élményé, különösen ami az alapvető vagy minimál szelfet illeti; 2) a tárgy-élményé és a hozzá kapcsolódó jelentésadásé; 3) más emberekkel kapcsolatos élményeké, azaz az interszubjektivitása.

Az irodalomban viszonylagos egyetértés mutatkozik azzal kapcsolatban (Stanghellini és Ballerini, 2002), hogy a szkizofrén élményvilág egyik központi mozzanata a szubjektív testélménytől való elidegenedés (*disembodiment*), azaz a szelf testbe ágyazottságának zavara. Ez lenne az az élmény, ami a sokrétű és változatos szkizofrén élményvilág különböző dimenzióit összeköti. Annak az élménynek a zavara, hogy a szelf, a szelf és a tárgyak közötti kapcsolatok és az interperszonális kapcsolatok testbe ágyazottak, végül elvezet oda, hogy a szkizofrén páciens testetlen lélekként vagy lelketlen testként él és cselekszik.

Az ipszeitás válságából, avagy a minimális szelf zavarából következnek azok a jelenségek, melyek azt eredményezik, hogy a szkizofrén páciensek lélektől megfosztott testként és test nélküli absztrakt lényként élik meg magukat (Stanghellini, 2016). Az első eset a lélek nélküli test nyomasztó élménye, azaz egy olyan testé, mely megfosztott az étellel teli személyes élményektől – észlelésektől, gondolatoktól, érzelmektől – mint sajátjaitól. Ez vezet el azután a reifikáció, és elgépiesedés élményéhez. A másik esetben a testi beágyazottságát elveszített lélek/szellem mint egyfajta elvont entitás jelenik meg, amely kívülről gondolkodik saját létezéséről, egy harmadik személyű nézőpontból, vagy ami még nyomasztóbb, a semmiből szemlélő megfigyelő szempontjából. Lelkétől megfosztott testként a szkizofrén személy a jelenlét érzésének sajátos zavarát tapasztalja. A deperszonalizáció enyhe eseteiben úgy érzi, elveszítette kapcsolatát önmagával, cselekedeteivel és élményeivel. Úgy tűnik, mintha felbomlott volna a test és elme közötti kötelék. A legsúlyosabb esetekben a páciens belül kiüresedettnek érzi magát. „A testben nincs semmi, csak egy héj vagyok.” „A mellkasomon belül egy üreg tátong.” Ez az üregesség abban is megnyilvánulhat, hogy úgy érzi, mintha a testrészeik elveszítették volna a kapcsolatot egymással. „Amikor mozgok, úgy érzem, elveszíték valamit, mintha elhagyna a testem. A gerincoszlopom láthatatlanul átmegy a húson, s kilép a testemből.” Máskor a szervek elveszítik súlyukat, s ezzel azt a képességüket, hogy kapcsolódjanak egymáshoz. Ezt az állapotot a test teljes elgépiesedése jellemzi. „Egy hólyagürítővel vagyok ellátva, melyet ki- és bekapcsolok.” Úgy érzi magukat, mint élő szervezetek mechanikus másolatai. „Egy pszicho-gép vagyok!” – mondja a páciens. S ezeket a megnyilvánulásokat szó szerint, konkrétan kell értenünk.

I.L. rajzai a pécsi Reuter-gyűjteményben

A rövid elméleti áttekintést követően a fenomenológia módszertanát követve térjünk rá I.L. erotikus rajzainak vizsgálatára.

Reuter Camillo (1874-1954) professzor már viszonylag korán felfigyelt a pszichiátriai betegek munkáira. A hagyatékában fennmaradt néhány alkotás arról tanúskodik, hogy már egészen a pályája kezdetén a Moravcsik Emil vezette budapesti Ideg- és Elmeosztályi Klinikán, illetve az első világháború idején Zágrábban is megőrzött rajzokat és írásokat pácienseitől. Miután 1923-tól a Pécsre költöző Erzsébet Tudományegyetem Ideg- és Elmeklinikájának igazgatója lett, az egyébként is módszeres megőrző, konzerváló hajlamú orvosprofesszor gyűjtési tevékenysége új lendületet kapott. Hozzájárulhatott ehhez az is, hogy Reuter Camillo olvasta Hans Prinzhorn 1922-ben megjelenő könyvét³, az Európa-szerte ismertté vált *Bildnerei der Geisteskranken*-t⁴, ami további megerősítést adhatott neki abban, hogy figyelmét ne kerüljék el a páciensek alkotásai. Ennek kapcsán jött létre fokozatosan a jelenleg több ezer darabot számláló kifejezés-patológiai és művészeti gyűjtemény legkorábbi magja, melyet azután Jakab Irén először 1956-ban német és francia nyelven kiadott könyvében dolgozott fel.⁵

Jakab Irén (1998) közlése szerint I.L. pszichotikus páciens 1923-1925-ig tartózkodott a pécsi idegklinikán szkizofrénia diagnózissal. Ha azonban tüzetesebben megvizsgáljuk az anyagot, akkor feltűnik, hogy I.L. egyes rajzai egy olyan filmre utalnak, mely a korabeli újságok szerint csak 1928-ban ment a hazai mozikban (az *Orlov* című némafilm, Vivien Gibson és Petrovics Szvetoszlav főszereplésével, **1. kép**). További rajzok pedig 1929-re, 1930-ra datálódhatnak, illetve az egyik betegtársától fennmaradt naplójegyzet alapján tudható az is, hogy I.L.-t 1932-ben egy éjszakára áthelyezték a nyugtalan férfiosztályra, s csak reggel kerülhetett vissza megszokott helyére. Feltételezhetjük tehát, hogy I.L. kezelése nem csak egy rövid, két éves időszakra korlátozódott, hanem – az antipszichotikum érárt megelőző korszak oly sok pácienséhez hasonlóan – a szkizofréniaiban szenvedő pécsi fiatalember több mint egy évtizeden át volt az idegklinika vissza-visszatérő ápolója.

Jakab Irén könyvében a páciens klinikai tüneteket is részletesen leírja. Innen tudható, hogy a mérnöki tanulmányokat folytató egyetemi hallgató 21 éves korában került első alkalommal felvételre agresszivitás, heves nyugtalanság, hallucinációk és

³ Jakab Irén személyes közlése.

⁴ Hans Prinzhorn (1886-1933) német pszichiáter és művészettörténész *Bildnerei der Geisteskranken* (Az elmebetegek képi kifejezése) c. könyvének első kiadása 1922-ben jelent meg. A könyv a német nyelvterület elmegyógyintézeteiben spontán keletkező alkotások gyűjteményét dolgozza fel, s a súlyos pszichiátriai betegek rajzainak elemzésére, egyéni önkifejezésük megértésére tett egyik első kísérlet. Megjelenését követően a könyv széles körben ismertté vált. A pszichiáter szakma reakciója megosztott és visszafogott volt, azonban a művészek, művészetkedvelők és gyűjtők nagy lelkesedéssel forgatták a gazdag képi anyaggal illusztrált kiadványt, melyben az alkotók „esetként” szerepelnek, s Prinzhorn álnéven említi őket.

⁵ Irene Jakab: *Dessins et peintures des aliénés* és Irene Jakab: *Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1956. A könyvek annak idején csak német és francia nyelven jelenhettek meg. Jakab Irén 1998-ban a kibővített anyagot ismét publikálta, ekkor már magyar és angol nyelven (Jakab, 1998).

téveszmék miatt. A nagyzasos, üldöztetési és bizarr, hipochondriás téveszméket hangoztató, a katatón stupor és excitáció között hullámozó, bizarr és sztereotípiás viselkedésű páciens számtalan rajzot készített klinikai kezelése során. Ezek mellett színdarabokat, rövid novellákat, regényeket, verseket és nagyszámú levelet is hátrahagyott. Kis papírdarabokra (egy részük toalettpapír) rajzolt, kihegyezett ceruzával, vékony vonalakkal. Feljegyezték, hogy a gyenge fizikumú, gyermeki testalkatú, mindig piros orcájú páciens rajzairól nem nagyon beszélt, ám nagyon ragaszkodott hozzájuk. Tudható az is, hogy ha elkezdett egy témát, akkor azt hosszabb ideig visszatérően rajzolta, amit a fennmaradt rajzanyag is jól tükröz.

Írásai a költői szósaláták és a különböző mértékben strukturált, néhol kifejezetten dagályos szövegek, versek, színdarabok (vagy ahogy a páciens maga nevezte őket: „operettek”) spektrumát fogják át. Rajzai között a letisztult vonalvezetésű, mérnöki rajzok mellett zaklatott, kusza ábrák is találhatók, melyek egy súlyos epizódokban, subokban zajló szkizofrén pszichózis feltehetően nyugtalan, zaklatott állapotainak közel egy évszázada keletkezett dokumentumai.

A jobb áttekintés kedvéért idézzük fel Jakab Irén (1998) osztályozását, aki tematikusan négy csoportba sorolja a rajzokat:

1. Az akut fázis strukturálatlan rajzai.

2. A térképek.⁶

3. A géprajzok (I.L. klinikai felvétele előtt mérnökhallgató volt), illetve mérnökien szerkesztett, gépies emberrajzok. I.L. géprajzairól nem tudható, hogy feltalálási szándékkal születtek volna. Nem túl kidolgozottak, inkább vázáról, vázlatokról van szó, túlnyomórészt hajók vázlatáról. Jakab Irén I.L.-nek tulajdonítja e rajzok mindegyikét, jóllehet egy részük esetében a kézírás inkább egy másik alkotóra vall. Ugyanakkor a hajó(test) I.L. írásos anyagában sajátos metaforaként jelenik meg. A jobb megértés kedvéért érdemes megjegyezni, hogy rövidebb az I. világháborút követő egyik írásában a női szereplő „kis Corvette-em” megszólítással illeti kedvesét. I.L. emberrajzai között fellelhető továbbá egy olyan különös rajzsorozat is, amiben I.L. torpedó alakú rakétanőket ábrázol, melyek formája egyúttal a női vulvát is idézi.

4. Jelen tanulmányban túlnyomórészt a negyedik csoportba sorolt, emberalakokat ábrázoló rajzokkal foglalkozom. Jakab Irén „pornográf jellegű rajzok”-nak nevezi e rajzok azon csoportját, melyeken I.L. hiányos öltözékű nőket és férfialakokat, időnként szexuális aktust is bemutatott a nemi szervek stilizált ábrázolásával.

Az I.L. hagyatékának jelentős részét kitevő erotikus rajzok egyébként a legkidolgozottabbak, s a legfinomabb, egyúttal „legmérnökiebb” vonalvezetésűek. Visszatérően tűnnek fel az arcban profilból, törzsükben szemből ábrázolt, általában combig látható, hiányosan öltözött, néha kissé marcona, gépies mozdulatokba merevedő nőalakok. (2., 3., 4. kép) Mellettük gyakran egy-egy férfi is, máskor csak a

⁶ A térképek nem az akkor épp frissen szétszabdalt Magyarország trianoni határait követik, hanem a régi Magyarországot. Adódik az analógia, hogy egy szétszabdalt, határaiban megbontott szelf rekonstrukciójának szimbolikus, képi kísérletét látjuk. Az időnként különös kalligráfiával ábrázolt helységnevek csak lazán követik a valóságot, szubjektív, oda nem illő szavakat találhatunk közöttük. Jellegzetes pl. a Fertő-tó környékére elhelyezett Semmiség település, a végén a „g” betű hatalmas, zászlószerűen lengő alsó szárával.

nőalak, illetve csak a férfialak látható. (5., 6., 7. kép) A női nemi szervek szimbolikusan, de szinte mindig jelöltek. A kétalakos rajzokon időnként explicit szexuális aktus ábrázolódik, máskor az alakok csak egymásba simulnak, épp csak érintik egymást, vagy ölelni készülnek. (8., 9., 10. kép) Időnként szimbolikus utalások, férfi és női attribútumok ábrázolódnak, az orcákon gyakran tűnnek fel mágikus jelek. (11., 12., 13. kép)⁷

Külön alcsoportot képeznek azok a kisebb számban fennmaradt képek, ahol a mezítelen férfialak „elnőiesedik”: keblei nőnek, hajviselete is az 1920-as évek ismert női divatjának megfelelő jelleget ölt. (14., 15. kép) E rajzokat néha „I... Lacika” felirattal szignálja, mely az alkotó kicsinyítőképzős keresztnéve. A páciensről a kórrajzában feljegyezték, hogy visszatérő rémálma volt, hogy hermafrodita. A „hermafrodita” rajzok további sajátossága, hogy a többi emberrajztól eltérően itt az arcot túlnyomórészt szemből látjuk. I.L. ez esetben tehát feladja az egyébként sztereotip, egyiptomi sírkamrákat is idéző (arc profilból, törzs szemből) emberábrázolást. A *hermafrodita* rajzok beállítása is egyedi, nem az egyébként gépiesen ismétlődő kéztartások valamelyikét látjuk itt, a mozdulatok élettel telibbek, az emberalakok bonyolultabb viszonyban állnak egymással, táncolva egymásba kapaszkodnak. (16. 17. kép) Az egyik ilyen „hermafrodita rajzon” egy mezítelen férfi látható, akinek melle van, a háttérben a párizsi Eiffel-torony, címe: „Figyelmes”. Az emberábrázolások sok-sok aprólékosan kidolgozott dekoratív elemet tartalmaznak, míg a „hermafrodita” rajzokon ezekből talán valamivel kevesebb látható.

Jellegzetes továbbá az a rajztípus is, ahol rideg-szigorú asszonyság áll nagykabátba burkolózva, csizmásan, kezein tekintélyes méretű muffal, karján jókora esernyővel (18., 19., 20. kép), vagy azok a fenyegető, lövedék alakúvá préselt, kabátba és csizmába burkolt, arctalan asszonyok, melyek középvonal-kidolgozása a női nemi szerv formavilágát idézi. (Ez utóbbi képek eredetije megsemmisült, fekete-fehér fotómásolat maradt fenn róluk: 21. kép.)

Szembetűnő, hogy I.L. rajzain a korabeli art decónak, a 20. század eleje polgári stílusának jegyei is megjelennek: a kor ízlésnek megfelelő fiús nőalakok, akiknek hajviselete, stilizált ruházata és ékszerei is a kor divatját követik. Ezt valószínűleg azzal magyarázhatjuk, hogy I.L. nem volt elzárva a külvilágtól elmeegógyintézeti tartózkodásai során. Egyrészt feltételezhetjük, hogy kezelése időnként szünetelt, s ilyenkor a klinika közelében lévő otthonában élt családjával. Másrészt ismert az is, hogy a kórházba újságokat, folyóiratokat kért, hogy a „futurista stílust” tanulmányozhassa, melyet „magáévá akart tenni”. A Reuter család leszármazottaitól tudható továbbá, hogy I.L. a professzor feleségétől is rendszeresen kapott színházi lapokat, aki a kiolvasott példányokat rendszerint „beadta az osztályra” a pácienseknek. Az a tény tehát, hogy I.L. gyakran ábrázol korabeli hírességeket, színésznőket, primabalerinákat, arisztokratákat, katonatiszteket, nagyrészt a színházi lapok rendszeres olvasásával függhet össze. Rajzainak egyik leggyakoribb szereplője az 1920-as évek ünnepelt primadonnája, a fiatalon elhunyt Lábass Juci, akit kora egyik legszebb színésznőjeként ünnepeltek, a két világháború közötti időszak egyik idola,

⁷ A feljegyzések szerint, amikor I.L.-t arról kérdezték, miért meztelenek a nőalakjai, ő nagyon csodálkozott, s úgy vélte, ez egyáltalán nem igaz, hiszen a nők ékszerekkel, órákkal, stb. vannak felruházva.

igazi „sztár” volt. De ha jobban megfigyeljük a rajzokat, akkor láthatjuk Szedő Miklós tenorénekest, Horthy Miklóst és a „kormányzónét”, Gróf Keletit, Vivian Gibsont és több beazonosíthatatlan névvel feliratozott ábrázolást is, valamint többször feltűnik „Herkules” és egy Héré nevű nőalak, végül maga I.L., időnként Lacikának becézve. Ezek a karakterek mind egy távoli, szinte mitologikus világ kétdimenziós szereplői.

Ezzel I.L. a korszak ünnevelt hírességeinek különös, időtlen lenyomatát hozza létre, amikor a sztárokat, ismert személyiségeket sematizáltan, áttetsző, kétdimenziós lényeké redukálva ábrázolja. Megfigyelhető, hogy a finom vonalvezetéssel és nagy gonddal ábrázolt emberalakok kissé élettelenek, tárgyszerűek, mechanikusak, sematikusak, olyannyira, hogy az a benyomásunk, „sorozatgyártás” folyik, s a statikus örökkévalóságba merevedett alakok mintha nem is élnének. Az emberalakokat többnyire néhány jellemző pózban ábrázolja, s statikus jellegüket csak fokozza, hogy a lábak lábszártól lefelé gyakran nem láthatók, ezzel még mozdulatlanabbá merevítve őket. Sematikus emberábrázolásai az időtlenségben lebegnek. A rajzokon megjelenő tárgyak, kiegészítők, díszek ugyanakkor jellemzően a korabeli jelenhez köthetők. Gazdagon, egyedien és finoman kidolgozott díszítőelemek, ékszerek, tárgyak különböztetik meg egymástól az egyébként sematikus, hasonló emberalakokat. A geometrikus formákból felépített ékszerek tipikusan az art deco stílust idézik, a nőalakok fején az akkori divatnak megfelelő sisakszerű kalapok, turbánok, vagy stilizált hajtincsek, máskor kesztyűk láthatók – merev, geometrikus díszítéssel. A nők ruhája gyakran hiányzik, vagy áttetszően éppen csak körvonalazott. A keblek és a nemi szervek mintha art deco ékszerek lennének, kidolgozottak, ám eltárgyasítottak. A mellbimbó gyakran látható, s ha igen, akkor minden esetben díszített, a női nemi szerv stilizált, ékszerszerű ábrázolása is minden esetben más és más. A férfialakok gyakran katonai ruhát viselnek, s kitalált rangjelzésekkel, mágikus jelekkel vannak „felruházva”, míg máskor a kor divatjának megfelelő szabású öltönyt hordják. (Herkules ábrázolása következetesen eltér a többi férfitől: mindig szakállas és ruhátlan.)

Az alakok finom vonalú, árnyékot nem vető, kétdimenziós ábrázolások: egy különös, személyes mitológia időtlen szereplői, korabeli hírességek neveivel feliratozott, non-humán, mozdulatlanságba fagyott lények, melyek között időről időre saját maga képét is színre lépteti. A hírességek, sztárok és istenek kifinomult, dermedten erotizált ábrázolásai mellett valamivel ritkábban láthatunk nőiessé váló, lágy (hermafrodita) férfiábrázolásokat (pl. a „Figyelmes” című rajzon), illetve kemény és fenyegető, tetőtől talpig felöltöztetett, nagykabátba burkolózó csizmás asszonyságokat, akik félelmetes, agresszív, képződmények, némileg ember formájúak, ám szinte maguk is támadásra alkalmas fegyverek, fallikus alakzatba tömörülő, veszélyes vulva-szimbólumok. A fenti világot az írások is idézik: „Olga és Attila a budapesti közönség dédelgetett kedvencei párosan bukdácsolnak keresztül a szomorú halál tornácán. Egykedvűen, némán, resignáltan” – írja a „Péter” című novellában. Majd másutt: „Én meg nevettemben tán / Vagy haragomba érve / Leérve a hegy sáros tövére / Nézlek bambán, kábán / Tóváros lábán / Egy ifjú sírt némán, aki a verseket / írta és faragcsálta: gyáván _ _ _ _ _” Meglehet, a lövedék alakzatba szorított, arctalan, páncélozott, egész testében női nemi szervet ábrázoló harci eszköz fenyegetettséget jelent. „Belenézett a brauning revolver csőnyílásába, az élet halálába merőn, merészen,

kában meg bután és vihogón.” „Te ámbraillatban fürdőket kensz / Én meg nézlek abban fagyosan / Némán . . .”⁸

Test(iség) és szkizofrénia: hiperreflexivitás és a testet vesztett vágy

A bevezetőben már ismertettem a szkizofrén pszichózisokban megjelenő kóros testélmény néhány specifikumát. I.L. rajzai kapcsán most vizsgáljuk meg közelebbről, hogyan hat mindez, s milyen összefüggése lehet a szexualitással. A szexualitás megkérdőjelezhetetlen intrinzik kapcsolatban áll a testbeágyazottság szubjektív élményével⁹, mely jellemzően nem írható le tisztán anatómiai terminusokkal, lévén a test nem pusztán objektív dolog, nem csak bőrbe bújtatott szervek összessége (Aanstoos, 2001). A testélmény bevezetőben ismertetett kettős természetét illusztrálja, hogy a német nyelv két szót használ a testre. Az egyik a *Leib*, mely az élő, szubjektíven megélt, élettel teli, korporeális test. A másik szó a *Körper*, mely a latin „corpus” vagy az angol „corps” szavakkal mutat nyelvi rokonságot. Ez utóbbi az élettelen, tárgyias testet jelenti. A kortárs német pszichiátriai fenomenológia legismertebb alakja, Thomas Fuchs (2015) mutat rá arra, hogy az utóbbi száz évben – feltehetően a hétköznapi életet és az orvoslást, azaz a testünkkel való viszonyt egyre fokozódó mértékben átható technikai újításokkal párhuzamosan – a német nyelvben egyre gyakoribbá válik a *Körper* szó használata. Ezzel egyidejűleg a *Leib*, amit inkább a testiség ösztönös, animális aspektusainak leírására alkalmaznak, háttérbe szorul. Ezzel egybecseng, hogy a mai német nyelvben a felsőtestet az *Oberkörper*, míg az altestet az *Unterleib* szóval fejezik ki.

A szexuális élményt fenomenológiailag vizsgálva látható, hogy a szexuális vonzalom és izgalom élménye sajátos testi beágyazottságot mutat. Egyrészt elválaszthatatlan a testélménytől, hiszen a vonzalom minden esetben testi vonzalom is, azonban nem redukálható kizárólag sem testi, sem pszichológiai reprezentációs síkra: a szexuális élmény a fiziológiai és reflektív/reprezentációs szintek integrálását feltételezi (Aanstoos, 2001).

Szkizofrén pszichózisokban a szelf elveszíti a testbeágyazottság megszokott élményét (=disembodiment). A szexuális izgalom testi élménye szkizofrén pszichózisokban különösen hajlamos magára vonni a kívülről irányítottság élményét, mintha a testi szenzációkat külső erők idéznék elő (Fuchs, 2006). A pszichózisban megfigyelhető önelidegenedés és kívülről irányítottság elsősorban a test(iség)et, szexualitást érintő, ma már klasszikus leírása a pszichoanalitikus Victor Tausktól (1919) származik. Az elsőgenerációs Freud-tanítványok közé tartozó Tausk legismertebb tanulmányában a Natalija A. nevű szkizofrén pszichózisban szenvedő,

⁸ Részlet I.L. egyik verséből.

⁹ Hogy ennek ellenére mégis oly gyakran eltárgyasítva közelítünk testi élményeinkhez, annak oka nagyrészt a nyugati kultúrát több évszázadon át uraló karteziánus dualizmus hagyományaiban keresendő. Ez az anyagtalan lélek és az anyagi test közötti ontológiai hasítás a központi mozzanata annak az elidegenedésnek és misztifikációnak, melyet az egészlegesség legmélyebb élményeivel kapcsolatban élünk át. Ettől a hagyománytól nehezen elszakadva megtörténhet, hogy a testi élmények pszichológiai megközelítésekor is a fiziológiai vagy a reprezentációs redukcionizmus hibájába esünk.

harmincéves páciensnő kezelése során tapasztaltakat publikálja pszichoanalitikus elméleti keretbe illesztve.¹⁰ A pszichotikus páciensnő a harmadik konzultáción egy kísérteties befolyásológépről számolt be, melyet egy lakóhelyétől távol eső városban egy férfi – tanulmányai során filozófiaprofesszora, akinek közeledését Natalija visszautasította – működtetett. A gép segítségével a visszautasított udvarló képes volt különböző testérzeteket ingerelni, köztük szexuális izgalmat is kelteni Natalija kisasszonyban, nem beszélve arról, hogy rémálomszerű gondolatokat is a fejébe ültetett. A pontos hatásmechanizmus nem volt világos, annyit lehetett tudni, hogy Natalija kisasszony szerint a férfi befolyásolta őt a gép segítségével – orrában váladékot keltett, rettentő szagokat éreztetett, rémálomszerű gondolatai támadtak stb.¹¹ Tausk azután több, azóta klasszikussá vált pszichoanalitikus elméletet bontott ki a híressé vált, részletesen bemutatott esetéből.

Tausk a freudi álomelemzést vette alapul, amikor Natalija A. tüneteit próbálta megérteni, s ennek alapján a bonyolult befolyásoló szerkezetet genitália projekcióként értelmezte. De miért is kerül sor arra, hogy egy szkizofrén beteg ilyesfajta „megoldáshoz” folyamodjon? Ezt a kérdést Tausk a szkizofrénia egyéb tüneteinek figyelembevételével magyarázta. Legfontosabb tünetként Tausk az énhatárok hiányát, illetve súlyos érintettségét emelte ki, aminek jelentőségére egyébként korát megelőzve elsőként figyelt fel, s mely azóta is része a klinikai gondolkodásnak. Ennek talaján a tárgyat kereső Én a saját testen talál tárgyat, amit a határok hiánya miatt nem különít el a külvilágtól. Így azután a libidó a saját testen fixálódik. A szexuális izgalmat átélő test/nemi szerv változásait az egyén az Éntől függetlennek éli meg, ami fenyegeti a pszichotikus állapotban megfigyelhető nárcisztikus beállítódást. Így azután a szexuális izgalom forrása könnyen projektálódik, és mint külső erők hatására bekövetkező élmény jelenik meg. Sok rokonságot mutat ez azzal, emelte ki Tausk, ahogyan fiatal fiúk megélik első erekciónak: az éntől függetlennek, nem teljesen kontrollálhatónak, külső, az egyéntől független erők befolyásának eredményeként. Mindent összevetve a befolyásológép tünete a „szomatikus paranoia” jelenségeként értelmezhető. Sajnos Victor Tausk már nem vehetett részt azon a referátumon, melyet 1921-ben Hans Prinzhorn tartott a Bécsi Pszichoanalitikus Társaság összejövetelén, s ahol bemutatta a pszichotikus betegek alkotásaiból álló gyűjteményét, köztük például Natterer különös, mechanikus ábrázolásait is.¹²

Victor Tausk elmélete fontos kísérlet a pszichotikus test(iség)élmény megértéséhez. Tekintve, hogy a szexuális izgalmi állapotokhoz eleve köthető bizonyos fokú titokzatosság, kontrollálhatatlanság, mágikus, külső irányítottság, egyáltalán nem meglepő, hogy súlyos szkizofrén pszichózisokban gyakran találjuk, hogy a szexuális

¹⁰ Natalija A. visszatérő, gennyes középfülgyulladások miatt teljesen süket volt, csak írásban lehetett vele kommunikálni.

¹¹ A gépnek emberi (női!) test alakja volt. A törzse koporsófedélből (!) készült, melyet bársonnyal vagy plüssel borítottak. A fejről Natalija kisasszony „nem tudott nyilatkozni”. Egy idő után a nemi szervek területét eltávolították a gépből. Ezt követően N. semmiféle szexuális izgalmat nem érzett többé.

¹² August Natterer eredeti foglalkozását tekintve elektromérnök, a 20. század elején évtizedekig kezelt szkizofrén beteg. Alkotásai jelenleg is a heidelbergi Prinzhorn Sammlungban találhatók, köztük néhány a gyűjtemény legismertebb, szinte emblemikus darabjának számít. Különös, műszaki rajz finomságú, időnként erotikus elemeket is sűrítő alkotásokról, máskor fantasztikus gépábrázolásokról van szó.

izgalmi állapotot kívülről eredeztetik: gyakori például az egyéntől független, testén kívüli, nem kontrollálható kiváltó ok téveszméje.¹³

Felmerül a kérdés, vajon milyen mechanizmusokat felételezett Tausk az énhatárok elvesztésének hátterében. A pszichoanalitikus szerzők, köztük Freud is egyetértettek abban, hogy a szkizofrén pszichózisokban egyfajta mély regresszív állapot figyelhető meg, s ennek a csecsemőszerű regresszióknak tulajdonították, hogy az egyén nem tudja elkülöníteni magát a külvilágtól. Eszerint a szkizofrénia az eredeti differenciátlan állapot újraélése, dionüszoszi élménymóddal, az elsődleges folyamatok dominanciájával és vágyteljesítő hallucinációkkal. Victor Tausk befolyásológépről írt tanulmányában nem történik utalás arra vonatkozóan, hogy ismerte-e, olvasta-e Karl Jaspers *Allgemeine Psychopathologie* című munkáját. Nem zárható ki, hogy találkozott vele, hiszen Tausk orvosi tanulmányokat folytatott Bécsben, s Jaspers 1913-ban megjelent, tankönyvnek szánt munkájának első kiadása elvileg már szerepelhetett a javasolt tankönyvei listáján, explicit hivatkozást azonban nem találunk. (A könyv egyébként Európa-szerte viszonylag gyorsan ismertté vált, a pécsi Pszichiátriai Klinika könyvtárában is található egy korabeli példány.) Ugyanakkor Tausk felfogása, jöllehet írásában kizárólag a korabeli pszichoanalitikus terminológiát használja, impliciten jól illeszkedik a szelf alapvető zavarának felfogásával.

Victor Tausk kapcsolata Freuddal közismerten feszültéggel teli volt: a rivalizáló tanítvány eredetisége, a mód, ahogy nem szokványos témákhoz nyúlt, kivívta a mester rosszallását, s ezzel Tausk a mozgalmon belül kirekesztetté vált.¹⁴ Kétségtelen, a külső személyek által történő, uralhatatlan befolyásolás jelensége a hatalom pszichológiája felé visz, és a hatalom a freudi pszichoanalízis mindvégig kidolgozatlan része maradt,

¹³ Néhány saját klinikai példát kiragadva: egy harmincéves, terápiarezisztens szkizofrén férfibeteg, aki éjszakánként rendszeres „nővé alakítást” (=téveszmés parciális hermafroditizmust) is megélt, éjszakai spontán magömlését úgy értelmezte, hogy az éjszaka folyamán UFO-k jártak a kórteremben, és spermát vettek tőle. Az élmény, érthető módon, heves szorongással töltötte el. Egy másik páciensünk, 65 éves nőbeteg, aki késői kezdetű szkizofréniaiban szenved és rendkívül rossz az együttműködése a gyógyszeres kezeléssel, azt a történetet mesélte el, hogy a teste már legalább egy évtizede egy számítógép irányítása alatt áll. Az egész testét behálózó meridiánok mentén lehetséges öt számítógéppel „izgatni”, s így (be nem azonosított személyek) különféle testi érzeteket váltanak ki benne. Egy alkalommal a „petefészek meridiánt” találták el, amitől orgasmusa lett, s mivel éppen autóbusszon utazott, az esetet rendkívül kínosnak találta.

¹⁴ Ami az egyik generációnak pletyka, a másiknak történelem. Freud és Tausk kapcsolatában számos határproblémát találunk (Roazen, 1990). Freud hosszú időn át visszautasította a közvetlen köréhez tartozó Tausk kérését, hogy analizálja őt. Végül a teljesen kezdő Helene Deutschhoz küldte Tauskot pszichoanalízisbe, aki akkoriban maga is kiképző analízisbe járt – Freudhoz. (Freud állítólag azért zárkózott el, mert attól tartott, Tausk „megöli” őt.) „Van valami kísérteties abban, hogy Tausk tagja a Pszichoanalitikus Társaságnak” – mondta Freud Helene Deutschnak, majd kifejtette, hogy Tausk nemcsak átemeli saját munkáiba Freud ötleteit, gondolatait, hanem valóban magáénak is érzi őket. A viharos nőkapcsolataitól hírhedt, vonzó megjelenésű Tausk, aki előzőleg legalább egy súlyos depressziós időszakon átesett már, végül élt a lehetőséggel, s megkezdte az analízist Helene Deutschnál. A Deutschsal folytatott analízisben Tausk szinte kizárólag Freuddal való feszült viszonyáról, a mesterrel kapcsolatos csalódottságáról beszélt. Panaszolta, hogy Freud az ő ötleteit plagizálja. Tekintve, hogy Deutsch saját analízisébe nagymértékben átszűrődött Tausk esete, Freud döntéshelyzet elé állította a fiatal analitikusnőt: vagy ő, vagy Tausk. Helene Deutsch rövid időn belül lezárta Tausk analízisét. Viktor Tausk néhány hónapon belül öngyilkos lett – hátborzongatóan brutális (kísérteties) kettős módszert alkalmazva –, szerdai napról csütörtökre virradóan, épp abban az időben, amikor a pszichoanalitikus társaság összejövetele volt, ahonnan Freud előzőleg kizárta őt. Az eset az egész bécsi Pszichoanalitikus Társaságot megrázta. Az öngyilkosság mintegy nyolc héttel Tausk tervezett esküvője előtt történt: egy zongoraművésznőt, korábbi páciensét szándékozta feleségül venni, aki már terhes volt tőle. Röviddel az öngyilkosság után Anna Freud azt álmodta, hogy Tausk jegyese a szemközti házba költözik, hogy löfegyverrel megölje apját, Freudot.

egy olyan terület, mellyel kapcsolatban Freud zátonyra futott. Innen közelítve érthető a mester idegenkedése, ambivalenciája originálisan gondolkodó és mesterével versengő tanítványával szemben. Tausk esettanulmánya ugyanakkor tagadhatatlan fenomenológiai jegyeket is mutat (még ha nyíltan nem találjuk is benne ilyen irányú szándék vagy olvasottság nyomát), s a közleményben egy súlyos pszichotikus zavar úttörő pszichoanalitikus értelmezését kapjuk. Úttörő abból a szempontból, hogy elsőként írja le az énhatárok elvesztésének jelentőségét pszichotikus zavarokban. A tanulmány megjelenése után nem sokkal Freud és Tausk kapcsolata visszafordíthatatlanul megromlott, s Viktor Tausk rövid időn belül öngyilkosságot követett el.

Tausk esete kapcsán érdemes átgondolni a pszichoanalízis és a fenomenológia kapcsolatát. Jaspers a könyve első kiadásakor még üdvözölte a pszichoanalízist, hiszen abban is az általa oly áhított megértés tudományát látta. Nincsenek azonban adatok arról, hogy Jaspers közelebbi kapcsolatot ápolt volna Freuddal, sokkal inkább a szkizofrénia-kutatásban jeleskedő svájci „Burghölzli” iskola irányába orientálódott. Az 1946-ban megjelenő 4. kiadásban Jaspers már bírálja a pszichoanalízist, ez azonban elsősorban a háború utáni német pszichoanalízissel, többek között Weizsäckerrel kialakuló rossz viszonyának tudható be. Hozzá kell tenni, hogy Jaspers negyvenéves kora után már elsősorban filozófiával foglalkozott, ezt követően jelentősen eltávolodott a klinikai gyakorlattól.

Összefoglalás

A szkizofrén pszichózisok fenomenológiai megközelítéskor gyakran bukkanunk a testi-lelki reifikáció, eldologiasulás szubjektív élményét kifejező tünetekre, illetve a hiperreflexivitás élményére és a szelf-affekció zavarára. A szkizofréniaiban megjelenő hiperreflexivitás nem holmi tudatos perverz töredezettség, hanem a minimális szelf súlyos zavarából fakadó akaratlan stratégia, ami a kialakuló bizonytalanság kompenzálására hivatott, s ami egy folyamatosan befelé figyelő belső igazságot kereső tekintet eredményeként jön létre. Ettől a folyamatos tekintettől elvesz a spontaneitás, az életteli aktivitás, akaratlagosság és az aktív bevonódás élménye. Az eredmény egy kissé merev, részvétlen jelenlét, fokozott, állandó tudatosság és éberség, az élmények életteli jellegének elvesztése. Mindez új megvilágításba helyezi a jól ismert „praecox élményt” is, melyet tipikusan akkor érzünk, amikor súlyos szkizofrén pszichotikussal találkozunk, s nem tudunk elvonatkoztatni attól az elidegenedéstől, ami a páciens teljes mértékben meghatározza, s amit egyfajta megosztott elidegenedés formájában élünk meg.

Fenomenológiai megközelítésből a szkizofrénia kapcsolati pokla nem a tüzes kénköves pokol, sokkal jobban illeszkedik a Dante poklának kilencedik körében található befagyott tó metaforájához. Egyfajta világon kívüli menedék ez. Staghellini (2016) utal rá, hogy a szkizofrén pszichózisokban megszűnik a Másik másféleségének, különbözőségének testbe ágyazott jellege. Olyan ez, mint a Másik odüsszeuszi keresése sivatagokon, kihalt, lakatlan vidékeken át, ahol immateriális vagy hibrid

lényekkel, testtelen szellemekkel, árnyakkal, töredezett, dologszerű, mechanikus testekkel, zombikkal és pusztá anyagi létezőkkel lehet találkozni. A páciensek szubjektív beszámolóí rendszeresen arra utalnak, hogy a Másikkal való találkozás csak fikcionális, pusztá reprezentáció jellegű, különösen ami annak testi vonatkozását illeti.

I.L. rajzain kétdimenziós lények találkoznak kihalt, geometrikus tárgyaktól hemzsegő, időtlen, mélység nélküli terekben. A rajzok jól ábrázolják a statikusságot, az időtlenséget és a szubjektív testélmény és a szelf-affekció zavarát. A kapcsolódás ebben a közegben olyan, mint egy bolyongás a hűvös, kísérteties éjszakában. Az egyén a Másikkal való kapcsolat elviselhetetlen kudarcától menekül meg szubjektíven azáltal, hogy a vágy elhagyja a testet. Ilyenkor a testbe nem ágyazódó vágy a Másik végtelen keresésébe kezd. Ilyen esetekben hallhatunk a páciensünktől olyan beszámolót, hogy képzeletbeli szerelmének ír leveleket, „ezzel tartja magát életben”. Ez az életben tartás a kapcsolatban maradás élményére utal. A szkizofréniában szenvedőt a Másikra irányuló elkeseredett vágy és a reménytelen próbálkozás feszíti, hogy eligazodjon az emberi kapcsolatok, különösen az erotikus kapcsolatok világában. Ezt a feszültséget a testi beágyazottságát maga mögött hagyó vágy oldja fel, mely akkor szökken szárba, amikor a testbe ágyazott vágy alulmarad. Az sürgető eroticizmus és a félelem, hogy a Másik (kívülről), illetve a saját erotikus izgalom (belülről) túlterheli, leigazza. Ebben a kínzó állapotban az egyén nem képes arra, hogy észlelje a Másik másféleségét, s bánni tudjon azzal a frusztrációval, amit a találkozás tökéletlensége vált ki. A testi integritás és identitás elvesztésének élménye könnyen magára öltheti a hermafroditizmus téveszméjét is, mint ahogy I.L. esetében is láttuk.

I.L. rajzain szembetűnő, hogy kifinomult, vékony vonalvezetésű rajzainak nincsen mélysége. Hasonló jelenség érhető tetten egyéb szkizofréniában szenvedő alkotók, pl. Luis Wain macskaábrázolásain a kórfolyamat előrehaladásával, illetve Adolf Wölflí rajzain is (Sass, 2017). A mélységüket veszített rajzok az időtlenség élményét keltik. I.L. esetében ezt az időtlen statikusságot még fokozza, hogy a lábak alsó része és a lábfej a rajzokon gyakran nem látható, illetve hogy az emberalakokat gyakran az egyiptomi sírkamrák falain jellemző ábrázolások módjára alakítja: minden testrészt a legjellemzőbb nézetből ábrázol (az arcot profilból, a törzset szemből stb.). Ez az időtlenség a realitás mozdulatlaná változtatására tett kísérlet. A pszichotikus élményvilág fenyegető jellegére adott válasz: ezáltal lehetséges a valóság bejósolhatatlanságának, dinamizmusának, az egyéntől való függetlenségének tagadása. Egyfajta menekülés ez attól, ami elviselhetetlenül szorongást keltő, kiismerhetetlen.

Eugen Minkowski (1970) hangsúlyozza, hogy a szkizofrén pszichózisokban megfigyelhető, realitással való vitális kapcsolat meglazulása (ami a kortárs elméletekben a bevezetően említett szelf-affekció zavarával cseng egybe) végső soron a térbeli és időbeli élmény zavarát okozza. Ebből fakadóan jellemző, hogy az időbeli dinamika redukálódik, és a térbeli, statikus faktorok felerősödnek. A térbeli mélység és az időélmény elvesztése, vagy ahogy Minkowski nevezi, a „morbíd geometrizmus” I.L. rajzain is meghatározó. A kifejezésnek ez a módja sok közös vonást mutat a modernizmussal, ahol a szubjektivitás és objektivitás egyszerre van jelen. I.L. nagy gondnal, lassan, a finom vonalvezetésre ügyelve, a ceruzával éppen csak érintve a papírt készíti rajzait, tagadhatatlanul figyel tehát a létrejövő alkotás anyagi, materiális jellegére, jelenlétére. Ezzel egyidejűleg, minél inkább figyel az ábrázolás módjára,

annál inkább tagadja a független realitást, annál hangsúlyosabbá válik a szubjektivitás, az alkotó elme jelenléte.

Az intenzív reflexió alkalmazása az a mód, ahogyan mindez megvalósul; ez a szkizofrénia belső panoptikuma, amikor a megfigyelő és a megfigyelt ugyanaz. Egyes teoretikusok arra hívják fel a figyelmet, hogy a távolság szkizofréniában megjelenő zavara bizonyos mértékig analógiát mutat a 20. századi képzőművészetben megfigyelhető intenzív önreflexióval (Sass, 2017). Észre kell venni továbbá, hogy a szelf fragmentációjának témája nemcsak a modern pszichiátriát és a pszichoanalízist foglalkoztatta az elmúlt száz évben, hanem a modern 20. századi képzőművészetet is. I.L. alkotásai a legtöbb befogadót megérintik, munkássága időről időre feldolgozások és tanulmányok tárgya. Ha a fenomenológia első személyű perspektívájából közelítünk I.L. rajzaihoz, akkor érthetővé válik, hogy munkái kapcsán a modern és későmodern művészet és társadalom élményeivel és létmódjával találkozunk.

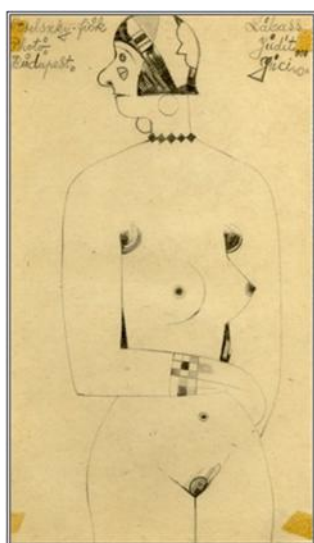
Felhasznált irodalom

- Aanstoos, C. M. (2001). Phenomenology of sexuality. In: P. J. Kleinplatz (ed.): *New Directions in Sex Therapy: Innovations and Alternatives*. Brunner: Routledge, 69-90.
- Fuchs, T. (2005). Corporealized and disembodied minds: a phenomenological view of the body in melancholia and schizophrenia. *Philosophy, Psychiatry, & Psychology*, 12: 95-107.
- Fuchs, T. (2006). Being a psycho-machine. On the phenomenology of the influencing-machine. In: Röske T. Brand-Claussen B (eds.): *The Air Loom and Other Dangerous Influencing Machines*. Heidelberg: Wunderhorn, 25-41.
- Fuchs, T. (2015). „Körper haben oder Leib sein“. *Gesprächspsychotherapie und Personenzentrierte Beratung*, 9(1): 144-150.
- Gallagher, S. (2004). Neurocognitive models of schizophrenia: a neurophenomenological critique. *Psychopathology*, 37: 8-19.
- Gallagher, S – D. Zahavi (2008). *The Phenomenological Mind. An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Sciences*. London: Routledge.
- Henry, M. (1965). *Philosophie et phénoménologie du corps*. Paris: Presse Universitaire de France.
- Huber, G. (1983). Das Konzept substratnaher Basissymptome und seine Bedeutung für Theorie und Therapie schizophrener Erkrankungen. *Nervenarzt*, 54: 23-32.
- Jakab I. (1998). *Képi kifejezés a pszichiátriában*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Jaspers, K. (1913). *Allgemeine Psychopathologie, Ein Leitfaden für Studierende, Ärzte und Psychologen*. Berlin: Verlag von Julius Springer.
- Klosterkötter, J. (1992). The meaning of basic symptoms for the development of schizophrenic psychosis. *Neurology, Psychiatry, and Brain Research*, 1: 30-41.

- Merleau-Ponty, M. (2012). *Az észlelés fenomenológiája*. Budapest: L'Harmattan Kiadó – Magyar Fenomenológiai Egyesület.
- Minkowski, E. (1970). *Lived Time: Phenomenological and Psychopathological Studies*. Trans. by Nancy Metzel. Evanston: Northwestern University Press.
- Mishara, A.L. – P. Fusar-Pol (2013). The phenomenology and neurobiology of delusion formation during psychosis onset: Jaspers, Truman symptoms, and aberrant salience. *etin.*, 39(2): 278-286.
- Parnas, J. – L.A. Sass – D. Zahavi (2008). Recent developments in philosophy of psychopathology. *Current Opinion in Psychiatry*, 21: 578-584.
- Parnas J. et al (2005). EASE: Examination of Anomalous Self-Experience. *Psychopathology*, 38: 236–258.
- Prinzhorn, H. (1922). *Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*. Berlin: J. Springer.
- Roazen, P. (1990). *Brother Animals: The Story of Freud and Tausk*. Transaction Publishers, New Brunswick, N.J., 1990. (Eredeti kiadás: Alfred A. Knopf, N.Y., 1969.)
- Sass, L.A. (2017). *Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*. Oxford: Oxford University Press.
- Sass, L.A. – J. Parnas (2003). Schizophrenia, consciousness, and the self. *Schizophrenia Bulletin*, 29: 427-444.
- Stanghellini, G. (2016). *Schizophrenia and the Disembodiment of Desire. Lost in Dialogue: Anthropology, Psychopathology, and Care*. Oxford: Oxford University Press, 101-105.
- Stanghellini, G. – M. Ballerini (2002). Dis-sociality: The phenomenological approach to social dysfunction in schizophrenia. *World Psychiatry*, 1: 102-106.
- Stanghellini, G. – M. Ballerini. (2004). Autism — disembodied existence. *Philosophy, Psychiatry, & Psychology*, 11: 259-268.
- Stern, D. N. (1985). *The Interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books.
- Tausk, V. (2008). *Beeinflussungsapparate. Zur Psychoanalyse der Medien* (Ein Essay von Martin Burckhardt). Berlin: Semele Verlag. [Eredeti megjelenés: Über die Entstehung des 'Beeinflussungsapparates' in der Schizophrenie; *Die Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*, 1919, Bd. 5.]
- Varela, F. (1996). Neurophenomenology: A methodological remedy for the hard problem. *Journal of Consciousness Studies*, 3: 330-335.
- Zahavi, D. (2005). *Subjectivity and Selfhood. Investigating the First-Person Perspective*. Cambridge: MIT Press.



1. Kép



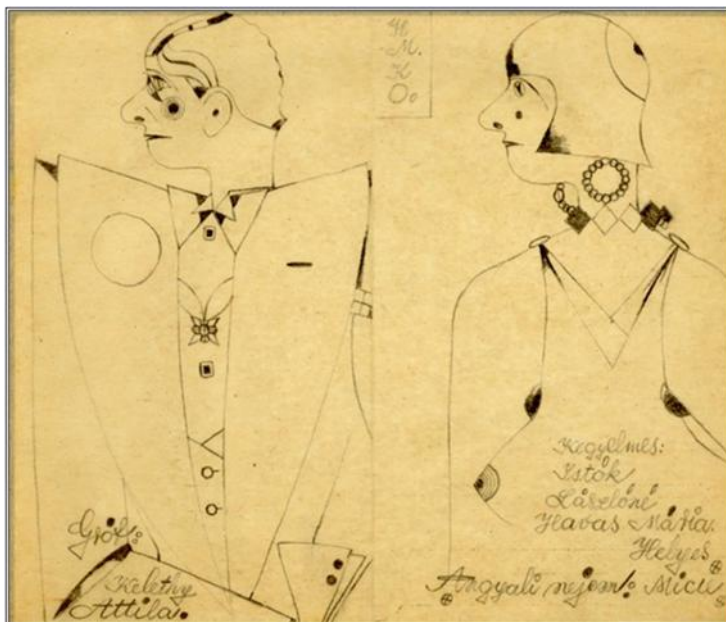
2. Kép



3. Kép



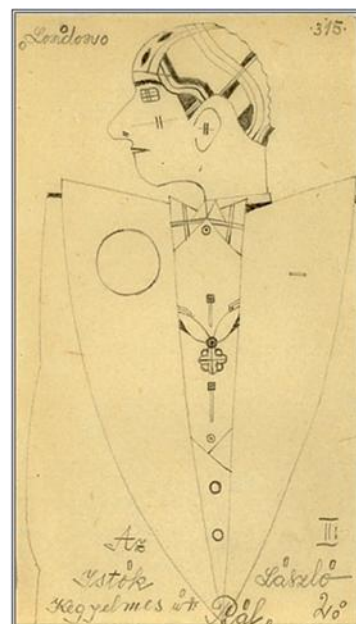
4. Kép



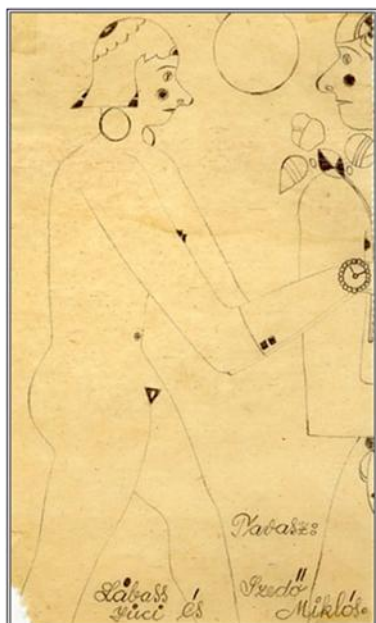
5. Kép



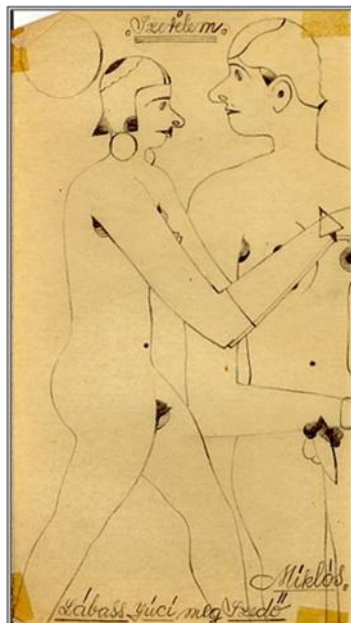
6. Kép



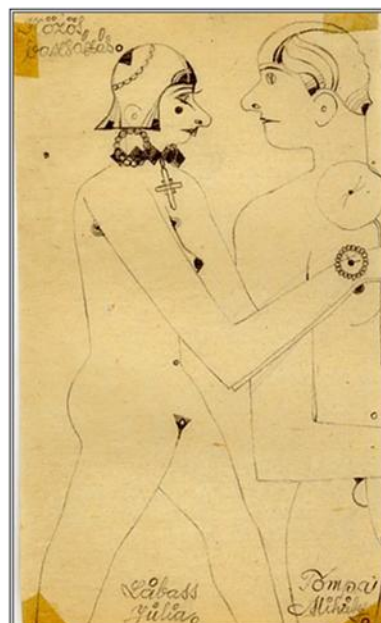
7. Kép



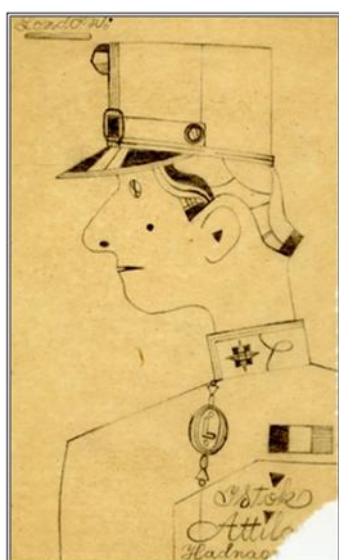
8. Kép



9. Kép



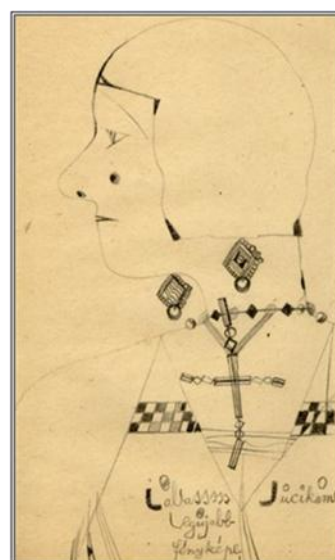
10. Kép



11. Kép



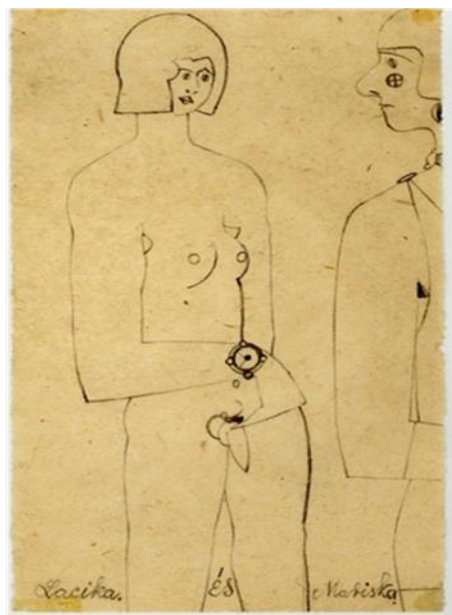
12. Kép



13. Kép



14. Kép



15. Kép



16. Kép



17. Kép



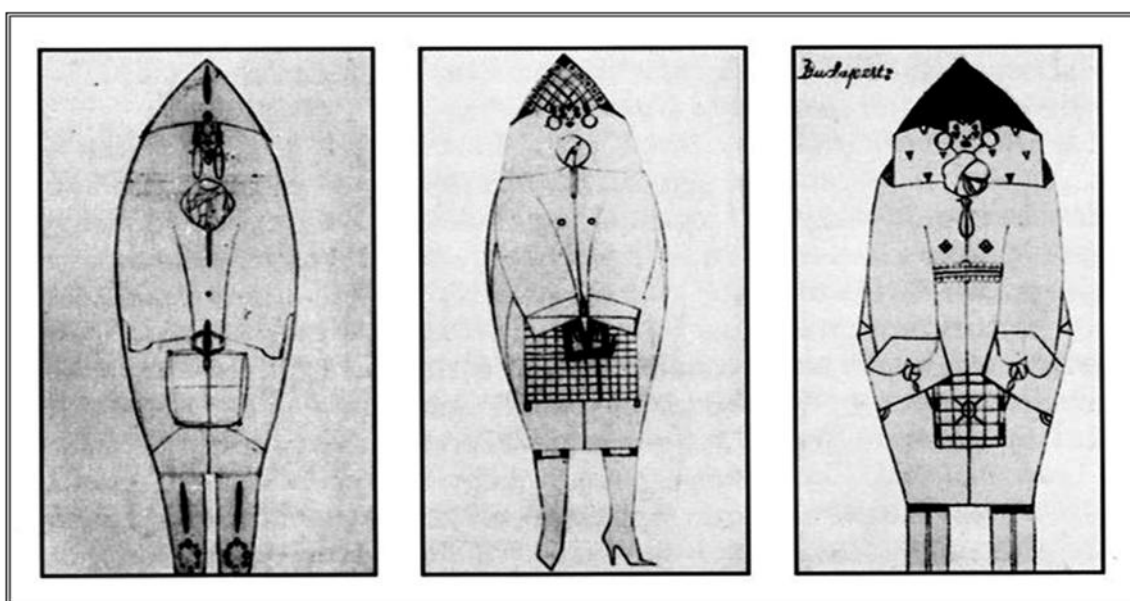
18. Kép



19. Kép



20. Kép



21. Kép



Rozgonyi Ivett

„Beregszász művésznője” – egy különleges autista nyomában

„Mindenről sóhajtozván és ábrándozván, vágyainak sólyomszárnyává nőve.
Mindenről tudni, és akarni hallani, látni és mindent magáénak megtartani.”

(R. Klára, 1983. nov. 21.)

Bevezetés

Az autizmus spektrumzavar az érintettek egész életére kihat. Megjelenési formája nagyfokú eltérést mutat. Dolgozatomban röviden ismertetem az autizmus és a savant-szindróma kapcsolatát, majd az autista outsiders világát. A dolgozatomban szereplő művészek a francia festőművész, Jean Dubuffet által 1947-ben megalkotott *Art Brut* irányzathoz tartoznak (Hárdi, 2002; Peiry, 2001). A művek és alkotók jól illusztrálják, hogy az autista jellemzők és a személy egyéb tulajdonságai között egy különös kreatív kapcsolat valósulhat meg, ami alkotásaikban is tükröződik. Kiemelkedő alkotók munkásságán és egy saját kreatív eseten keresztül mutatom be az autizmus különleges vizuális világát. Az általam talált és kutatótt esetben egy értelmi fogyatékosnak diagnosztizált nő három évtizedet felölelő képi és írásos hagyatékának bemutatására vállalkozom, amelyhez a dinamikus rajzvizsgálat (Hárdi, 1983; 2002; 2016) módszerét is felhasználtam. A vélhetően autista nő önmagát nevezte el „Beregszász művésznőjének”.

Autizmus és savant-szindróma

A DSM IV (APA, 1994), illetve az ICD-10 (WHO, 1992) az autizmust mint pervazív fejlődési zavart határozza meg. Mindkét rendszerben a diagnózis alapja a Wing-féle triász. Ennek alapján autizmus diagnózist olyan minőségi fejlődési zavarok esetén adhatunk, melyek a komplex viselkedés három területén (reciprok társas interakció; reciprok kommunikáció; rugalmas, változatos viselkedésszervezés és érdeklődés) jelentkeznek (Wing, 1996; Lai, Lombardo és Baron-Cohen, 2014). Mivel a társuló zavarok, az életkor, az autizmus súlyossága, az intelligencia, és egyéb egyéni tényezők terén nagy a változatosság, ezért Wing az autisztikus spektrum, illetve az autisztikus spektrumzavar fogalmát alkotta meg (Győri, 2003). A DSM V (APA, 2013) az autizmus spektrumzavar fogalmát altípusok jelölése nélkül írja le, s diádba

foglalja a jellemzőbb tüneteket: a szociális kommunikáció és interakció nehezítettsége mellett az érdeklődés és a viselkedéstervezés-szervezés területére jellemző beszűkültséget, a repetitív magatartást, továbbá a sztereotipitást emeli ki.

A *savant-szindróma* széles körben elterjedt megnevezés, amelyet Darold A. Treffert (1988; 2009) javasolt. Olyan idegrendszeri fejlődési rendellenesség, mentális retardáció, illetve agyi károsodás következtében létrejövő állapot, ahol az egyén egy vagy több területen átlag fölötti képességgel, különleges tehetséggel rendelkezik, ugyanakkor általános képességei korlátozottak maradnak. A savant-szindrómát az autizmus jelenleg érvényben lévő diagnózisához hasonlóan egy spektrumon értelmezi: a különleges részképességeken keresztül a tehetséges savantokon át (egy területen kiemelkedően tehetséges, míg más területeken sérült) egészen a zseni savantokig.

A savant-képességek az alábbi kategóriákba sorolhatók: *zenei tehetség; művészetek* (rajz, festészet, szobrászat); *naptári idő számításához kapcsolódó tehetség; matematikai tehetség; mechanikai, technikai tehetség; hiperplexia; poliglottizmus; szokatlan szenzoros diszkrimináció* (Treffert, 2009; Bélteczki és Rihmer, 2020). Tanulmányomban a művészeti tehetség kategóriát igyekszem körüljárni. A képességek vonatkozásában az autizmussal élők egyes területeken szélsőségeket mutatnak, ebben az értelemben a képességek megőrzött szigeteiről „*islets of abilities*” beszélhetünk (Györi, 2012).

Már nagyon korai nyomait megtalálhatjuk annak, hogy az embereket lenyűgözték a fenti kiugró képességek. Az első savant-szindrómával kapcsolatos írás 1751-ben jelent meg *Jedediah Buxton*ról, aki fejszámolásban volt kiváló (Moritz, 1783, idézi Bélteczki és Rihmer, 2020). Ugyanakkor a savant-szindróma a mai napig sem szerepel a diagnosztikus rendszerekben.

Treffert (2009) tanulmányában kifejti, hogy a savantok esetében a kedvtelési tevékenységek többnyire egy szűk tartományban jelentkeznek. A művészet esetében általában rajz, szobrászat, naptárszámítási, mechanikai, térbeli készségek, térképkészítés formájában. Általában egyetlen speciális készséget birtokolnak, de az autizmusban érintettek között nem ritka a többszörös különleges képesség sem. A savant-szindróma lehet veleszületett vagy szerzett is. Leggyakrabban gyermekkorban merül fel, születéskor fennálló fejlődési rendellenességgel jár, de agyi sérülést, betegséget követően is megjelenhet. Gyarmathy (2018) a szerzett típust nagyon ritkának tartja, számszerűen 15-20 esetet említ.

Hughes és munkatársai (2018) a savant-szindróma autizmusban megjelenő kognitív és viselkedési profilját határozták meg. Különösen jellemzőnek találták a *fokozott szenzoros érzékenységet*, az *obszesszív viselkedést*, a *technikai/térbeli képességek* meglétét és a *rendszerzés igényét*. Az savantoknál megfigyelt készségek messze meghaladták saját intellektuális vagy fejlődési működésük általános szintjét. A savant-szindróma ugyan nem kizárólag az autizmussal jár együtt, mégis létezik egyfajta együttjárás, mely az autista egyének 37%-nál jelentkezett (Howlin, Goode, Hutton, Rutter, 2009 idézi Hughes és mtsai 2018). Gyakran megjelenik az intellektuális képességzavartól (korábban értelmi fogyatékosságtól) való elkülönítés problémája. Matson és Shoemaker (2009) felhívják a figyelmet arra, hogy az autizmussal élők 50-70%-a értelmi fogyatékos is. Shattuck (2006, idézi Matson és

Shoemaker, 2009) ugyanakkor azt találta, hogy az autizmus spektrumzavar diagnózisok arányának növekedésével az intellektuális képességzavarban szenvedők diagnózisának aránya csökkent. Crespi (2016) az autizmust a magas, ugyanakkor egyenetlen intelligenciához kapcsolja, genetikai összefüggéseket keresve. Kiemeli azt is, hogy a használatban lévő intelligenciatesztek nem alkalmasak az autizmusban történő használatra. Ezt a szokatlan, autonóm gondolkodásmóddal indokolja, ami az autizmusra jellemző.

Bölte és Poustka (2004) nem találtak intelligenciabeli különbséget a savant-szindrómás és normál autista egyének között. Felmerült, hogy különleges képességeik fejlődése talán a sok gyakorlásnak köszönhető. Ugyanakkor Happe és Vital (2009) a különleges képességek kialakulását az *elmevakság* jelenségéhez, azaz mások mentális állapotának a megértési nehézségéhez kötik. Úgy vélik, hogy a szociális kapcsolatok iránti érdeklődés hiánya kognitív és időbeli erőforrásokat szabadít fel, amit a savantok a tehetség fejlesztésére fordíthatnak. Ezt Hughes és mtsai (2018) cáfolták, kutatásukban nem találtak különbséget az autista savantok és nem savantok között a társadalmi és kommunikációs készségekben. Simner, Mayo és Spiller (2009) a különleges képességekre fordított időt az obszesszivitás autizmushoz kapcsolódó vonásának tekintik. A savant-szindrómásoknak erős vágyuk van arra, hogy folyamatosan ismételjék képességeiket. Hughes és mtsai (2018) igazolni tudták az autista savantok emelkedett megszállottságát, amit Simner és mtsai (2009) feltételeztek. Ez a megszállott viselkedés vélhetően a *szorongáshoz* kapcsolódhat, nem pedig az elmevakságból felszabadított erőforrásokhoz (Hughes és mtsai, 2018). Pring és mtsai (2010) a savant-szindrómásoknál megnövekedett helyi feldolgozási képességeket találtak az autista nem savantokhoz képest. Ennek magyarázatát egy *vonzó feladatban* látják. Mint ahogy arra már többen (Simner és mtsai, 2009; Baron-Cohen és mtsai, 2009) felhívták a figyelmet, a tehetség az autizmus azon jellemzőiből is fakadhat, mint pl. fokozott figyelmi fókusz, hiperszisztematizálás, érzékelési különbségek, illetve ezek kombinációi. Hughes és mtsai (2018) az autista résztvevőknél szignifikánsan több szenzoros érzékenységgel kapcsolatos tünetet azonosítottak, ez alátámasztja azt a teóriát, hogy a szenzoros érzékenység egyfajta kezdeti katalizátor lehet a savant tehetség kibontakozásában.

Autista művészet

A francia festőművész, Jean Dubuffet által 1947-ben megalkotott *Art Brut* irányzat, „faragatlan művészet” (Peiry, 2001; Hárdi, 2002; Hárdi, 2017) elsősorban pszichiátria betegek és a társadalom periferiájára szoruló alkotásait fogja össze. E művek alkotói „őszinteségét, közvetlenségét, spontaneitását és eredetiségét tükrözik” (Hárdi, 2013, 1216.). Roger Cardinal az *Outsider Art* című művét 1972-ben publikálta, szinte folytatva a Dubuffet által megalkotott art brut koncepciót (MacDonald, 2019). Cardinal (2009) figyelmeztet, hogy bizonyos autista alkotók jól elkülöníthető, sőt jelentős létrehozott alkotásaik révén is kiérdemelhetik az „autista művészet” megkülönböztető elnevezést.

Az egyik legismertebb autista savant-szindrómás a képzőművészet területéről *Gottfried Mind* (1768-1814), aki Bernben született, és állítólag magyar származású volt (Pukánszky, 2011). „Kretén imbecillisnek” diagnosztizálták, majd a művei alapján „a macskák Raffaellójának” nevezték el (Sacks, 2004, 210-215.). Svájcba került, ahol apja egy papírgyártó üzemben kapott munkát. Mind kezdetben primitív vonalrajzokat rajzolt; később felfigyelt rá egy Legel nevű festő, aki foglalkozott vele. Az egyébként ijesztően elhanyagolt külsejű fiú kiválóan festett természet után, elsősorban állatokat, főként macskákat, de medvéket és játszó gyerekeket is. Kiváló emlékező- és rajztehetség volt, Pestalozzi magával vitte Neuhofba, ahol egy évig sikertelenül taníttatta (Hárdi, 2002). Pestalozzi Mindet gyenge testűnek, fizikai munkára képtelennek látta. Nagyfokú művészi érdeklődésére és emlékezőtehetségére viszont felfigyelt. Mind olvasni és írni sem tanult meg (Pukánszky, 2011).

Az újabb esetek közül kiemelkedő az amerikai *James Castle* (1900-1977), akinek hagyatékából aprólékos rajzok, művészi könyvek százai kerültek elő, valamint saját készítésű bélyegalbumok, illusztrált önéletrajz és rengeteg egyéb alkotás is (Cardinal, 2009). Egy másik tehetséges autista alkotó *Gilles Tréhin* (idézett mű), aki húsz év alatt rengeteg rajzot készített, hogy illusztrálja egy kitalált szigeten lévő metropoliszát, amit *Urville*-nek nevezett el. A képek elképesztő kidolgozottsággal mutatják be képzeletbeli, mégis koherens saját világát. Különlegesen színes, egyedi stílust fejlesztett ki. *Jeroen Pomp* holland alkotó egy rotterdami művészeti műhelyben készíti műveit. Pomp saját világát veti papírra, ahol a tárgyak, növények és az állatok is mérhetetlenül szaporodnak. *Gregory Blackstock* (idézett mű) képeit is lényeges megemlíteni, akit korábban paranoid szkizofréniával diagnosztizáltak. Blackstock memóriája elképesztő, tucatnyi nyelven beszél, harmonikán több száz dallamot játszik – fejből. Szabadidejében pedig rengeteget rajzol, a részletek iránt fogékony, élvezettel tölti el a kidolgozottság. Valamiféle leltár készítése, a rend utáni vágy tükröződik munkáiban, gyakorlatilag a teljességet hajszolja. *George Widener* ugyancsak magasan funkcionáló alkotó, korábban őt is félrediosztizálták. Városképei szabályos rendet tükröznek, a számrendszer hatékonyságába vetett hitén alapulnak. Érdeklük a katasztrófák időpontjai, ezekből naptárakat is készít, és külön figyelmet szentel a különleges egybeeséseknek.

A közelmúlt felfedezettjei közül a japán *Shinichi Sawada* (Lombardi és Peiry, 2012) autistaként egy kórházi pékségben kapott munkát. Égetett szobrai világszerte nagy sikerrel állították ki, például az 55. Velencei Biennálén. Mágikus és szörnyű lényeit személyes belső mitológiájából formálja. Szobrainak testét sűrűn egymás mellé rakott tüskékkel díszíti. Sawada szobrai fantáziadús lények. „Mind mágikus és szörnyű, felváltva emberi, hulló, tengeri sün és a madár. Olyanok, mint egy külön faj vagy egy furcsa család” (Foulatier, 2013).

Oliver Sacks (2004) sokat foglalkozott *Stephen Wiltshire*-rel és alkotásaival. A fiú a mozgásfejlődésben elmaradt és nagyon zárkózott volt. Viszont a rajzolás, a formák, árnyékok, perspektívák nagyon elbűvölték. Sokat rajzolt, hétéves korától szinte kizárólag épületeket. Vizuális memóriája segítségével néhány másodperc alatt rögzítette a legapróbb részleteket is, majd lenyűgözően aprólékos, ugyanakkor grandiózus alkotásokat hozott létre. Tízéves korában *London Alphabet* címmel 26 képből álló sorozatot készített.

Talán az egyik leghíresebb autista art brut művész *Henry Darger* (1892-1973), akinek hatalmas munkássága egyedülálló és bizzarr egyszerre (McGregor, 2002; Gomez, 2009). Csak halála után látott napvilágot az a 15145 oldalnyi illusztrált történet – *In the Realms of the Unreal* –, amelynek kidolgozottsága és koherenciája legalább olyan különleges, mint azok a technikák, amelyeket használt. Életéről már könyv és film is készült, az autizmus diagnózisát pedig csak évtizedekkel halála után állapította meg McGregor (2002). Egész életében gyűjtötte az elveszett gyerekekről szóló cikkeket, többek között gyerekrablásokról és gyilkosságokról szóló történeteket, amelyeket átalakított a saját megírt történetébe (Rhodes, 2010). Darger alkotásai között találhatunk még 300 kollázst és akvarellt is, melyekkel a történetét illusztrálta. Nyolcvanhét hatalmas vízfestmény is volt közöttük, némelyik három méter hosszú. Ezek „bármennyire is borzalmasak voltak, tartalmukban mégiscsak olyanfajta bájt és finomságot mutatnak, ami az írásos műveiből hiányzik” (Maizels, 2010, 104.).

A magyar vonatkozások tekintetében Gerő Zsuzsa (1992) tanulmányában egy olyan óvódás, feltehetőleg Asperger-szindrómás kislányról számol be, akinek vonalai egy csőalagútra és mozgólépcsőre hasonlítottak. A fiú megszállottan alkotott, központi témája a forgás és a forgó tárgy hajlata volt. Később a tárgyak forgatása eltűnt a játékaiból, átkerült a papírra, művészi reprodukcióvá vált. Használta a perspektívát anélkül, hogy ismerte volna a szabályait. Előszeretettel rajzolt alagút ívet, amit a mozgó vonat megvilágít, s folyamatosan változik. A vizuális élményre koncentrált, a látvány, a mozgás új lehetőségeit kereste.

„Beregszász művésznője” – R. Klára (1942-2009)

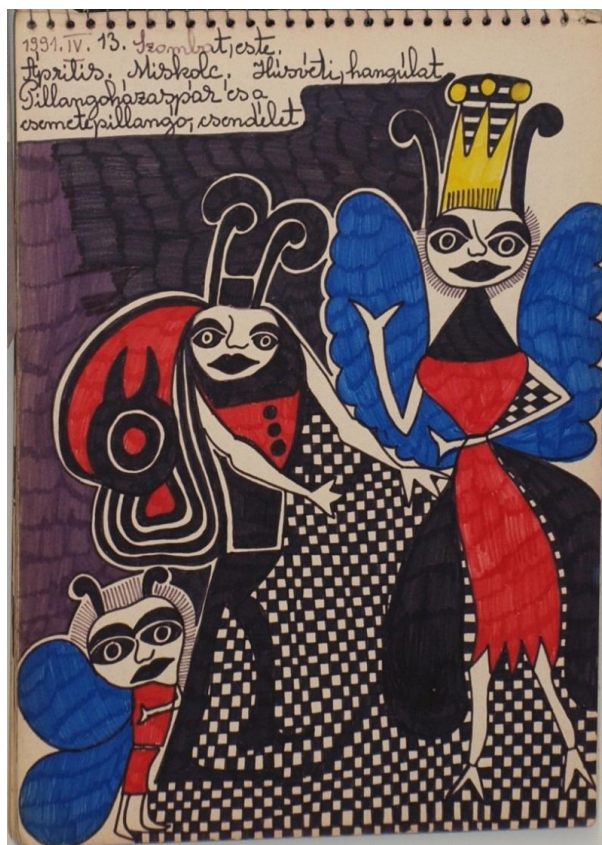
Kutatásomban „Beregszász művésznője” írásos és képi hagyatékát gyűjtöttem össze (Rozgonyi, 2013a; Rozgonyi 2013b), mely több mint három évtizedet fog át. A feldolgozásban a fő célom a képek és a naplók összefüggéseinek feltárása, a páciens életrajzának és személyiségének rekonstrukciója volt. A gazdag anyagban 24 írásos és rajzos napló maradt fenn, a jól beazonosítható képek száma 702 darab és 500 oldalnyi az írásos szöveg. A legkorábbi kép 1978-ban készült, a legutolsó 2009-ben. Fennmaradt még 12 kötetnyi filigrán-szerű kivágás, illetve mesék, újságcikkek kivágásai, melyeket néhol illusztrált is. Montázsokat is készített. Gyűjtötte a népviseleteket, a hímzések rabul ejtették. Szeretett mintásan, színesen öltözködni, sok ékszerrel díszítette magát.

„Beregszász művésznőjét” debilnek diagnosztizálták – amint ez gyakori volt –, de ő vélhetően autista volt. Egész életét magányban, megtűrt bábként élte le. Beregszászon született 1942-ben ötödik, nem várt gyermekként. Koraszülöttként látta meg a napvilágot. Gyermekkori beceneve „Dunci”, „gonosz törpe” volt (1. kép).



1. kép: A gyermek R. Klára (elől; ismeretlen dátum)

Édesanyja háztartásbeli volt, édesapja asztalosként dolgozott. Családi helyzetét jól illusztrálja az alábbi kép:



2. kép: R. Klára: Pillangóházaspár és csemetepillangó, csendélet (1991)

Édesanyja szép nő volt, édesapja mulatozó. Klára nem illett a családba. Szégyelltek. A családi legendáriumban állapota úgy szerepelt, mintha kilencéves korában „agyhártyagyulladás következtében vált volna debillé”, s ezért maradt volna ki az iskolából. A már koragyermekkorban felmerülő tüneteket, az állandó betegeskedést, a magatartászavart, a nagyothallást, a társas interakciók zavarait ugyan a családtagok észlelték, mégis inkább az elrejtés mellett döntöttek. Klára korán rátalált a rajzolás, alkotás örömére.



3. kép: Családi fotó – balról a harmadik R. Klára (1952)

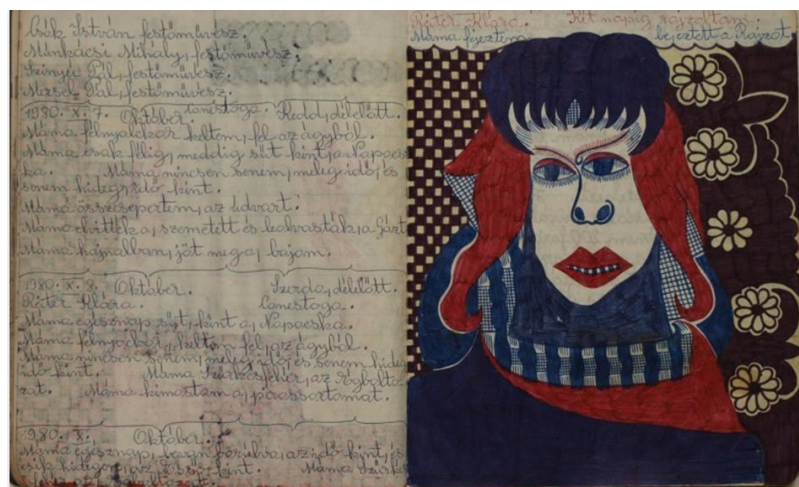
A család 1957-ben átköltözött Magyarországra. A szülők halálát követően a testvérek egymásnak adogatták Klárát. Egy elkóborlása alkalmával egy erdő mellett megtámadták, kirabolták és leütötték, ezt rajzban is kifejezi. Végül 1980-ban legidősebb nővéréhez, a főorvosként dolgozó Magdához menekült Miskolcra. Másfél évtizeden keresztül együtt éltek, s úgy tekintett rá, mintha anyja volna. Magda halálát követően, 1995 után a testvérei újra elutasították, ezért Magda egy távoli rokona, illetve annak fia vette gyámság alá, ettől kezdve egyedül élt. 1995-ben kapott életében először nyugdíjat, ekkor az első 15 perces vizsgálat után állapították meg a debilitást. Délelőttjeit egy napközi otthonban töltötte, amit „klubnak” hívott, majd ebéd után a városban csavargott, otthon pedig rendszeresen naplót írt és rajzolt. A halála előtti utolsó néhány hónapot már a kórházban töltötte, de itt is rendszeresen alkotott.



4. kép: R. Klára 65 évesen (2007)

Az anyagot a dinamikus rajzvizsgálat (Hárdi, 1983, 2002) módszerével vizsgáltam. Ez a rajzsorozatokra épül, a klinikai és grafikus változások párhuzamos követésén alapul, s jól követhető vele az időbeliség. A folyamatszerűség lényeges, hiszen összehasonlító módszerről van szó. Jelen esetben a középpontban a képleírás, az élményanyag, a személyiség és a történés összefüggése van a képpel (tartalom és forma). A módszer lehetőséget ad a sorozat egyes, a többitől elütő rajzainak konfrontálására a sorozat egészével. Tehát észlelhetők „dinamikus” folyamatok, az állapotváltozások. Így nyomon követhető a zajlás, a betegség alakulása. A módszer a személyiség változását, illetve a változatlanságot, a megmerevedését is jól tükrözi. A személyiségszint jelen esetben azonos merevséget jelez.

A 702 darab jól beazonosítható kép közül 186 darabon szerepel emberábrázolás, tehát a képek közel 27%-ában. Az alábbi képe egy önarckép, amit golyóstollal és filctollal készített:



5. kép: R. Klára naplójából (1980)

A rajz jól követi Klára tényleges arcvonásait. Az ábrázolásban van valami hódítási akarás, szinte démoni, érzéki száját rajzolt, ami jól érzékelteti nárcizmusát. A képen „túl sok” ruha van, túldíszített. Arckifejezése saját érzelmi állapotát tükrözi. A fogak és a szemek, a szemöldök a szorongását, a benne lévő feszültséget is jelzik. A képek háttérének „kockázása” a későbbiekben is megjelenik, ami az ismétlést, a ritmust, a feszültségoldást is szolgálja. A szájak szinte minden képen hangsúlyosak, sokszor nyitottak, nagyméretűek, orális fixációra utalnak. Az étkezések is fontos szerepet töltek be az életében. Habzsolta az ételeket, főként a süteményeket.

Kedvenc témája volt az „Ádám-Éva” ábrázolás:



6. kép: R. Klára egyik alkotása, Ádám és Éva (1982. nov. 7.)

A kép érdekessége, hogy más oldalról látjuk az arcot és a törzset, ez a *kettős profil* analógiája. A mimika szerepe kiemelkedő nála (terjedelem, hangulatváltozások). Jól látható, hogy ezen a képen is mennyire hangsúlyosak a szemek, a száj, s különösen a fül. Klára nagyothallott, amit csak idős korában kezeltek. Mivel a halláson keresztül kevesebb inger érte, vizuális ráutaltsága miatt is jellemzi a vizuális orientáció. Halláscsökkenése miatt is intenzíven foglalkozott a szemek ábrázolásának változtatásával. A szemek különösen jól jelzik pszichés és fizikai állapotának változásait. Kíváncsi volt. Az aránytalanságok is jellemzik. A szexuális szimbolika általában kevés képen jelenik meg, ott is rejtetten. Naplójegyzéseiből és a levelezésekből is tudható, hogy vágyott arra, hogy egyszer neki is legyen családja. Szexuális kapcsolata vélhetően sosem volt.



1



2



3



4



5



6



7

7. kép: Reiter Klára emberábrázolásai

A fenti emberábrázolások nem a szokásos instrukcióra készültek, hanem spontánul, naplószerűen. „Beregszász művésznőjének” képei a DRV (Hárdi, 1983, 2002, 2016) szerint, általában „d” szintűek, de előfordulnak „e” szintre jellemző alkotások is, a vonal mégsem tudja finoman követni a valóságot, a stílus infantilis. A módszer a személyiség változását, illetve a változatlanságot, a megmerevedését is jól tükrözi. A személyiség szint mindig azonos, merevséget jelez. Az aránytalanságok is jellemzők. Az alkotások a benne lévő infantilis, romantikus, gyermeki lélekre vallanak. Általában az arc előről történő ábrázolása jellemző, de a portré és a profil ritkán fordul elő. Jellemző rá a geometrikus elemek sokasága is. A teret, a mélységet viszont nem ismeri, művei kétdimenziósak. Kreativitását jelzi, hogy az ismert elemek variálhatóságával próbálkozik, eredeti.

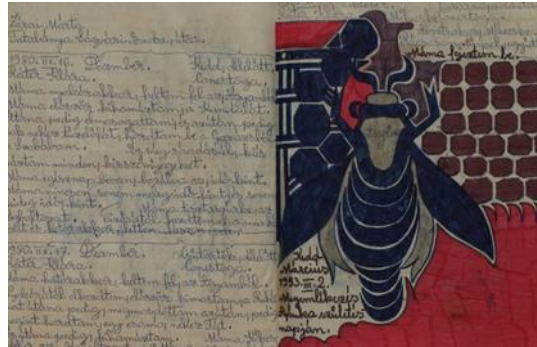
Témagazdagság, de stílusbeli azonosság jellemzi rajzait. A rajzok mennyiségét nézve, köztük nincs szegényedés vagy gazdagodás. Egy romantikus lélek fantáziái. Éveket átívelően jellemző a képi perszeveráció. Számára ez az ismétlés öröme, az elhárítás, a feszültség levezetése is lehet. Vonalminősége határozott, lassú, megfontolt, hiszen begyakorolta. Az évtizedek alatt fejlődött a technikában. Stilizált és mindenütt dekoratív elemeket használ. Megjelennek nála az archetípusok, a művészetben, a mitológiában, a vallásokban közös, főként szimbolikus elemek, pl. Ádám és Éva, angyal, sárkány, ló stb. A színek változnak, kezdetben sok színt használt, ez idővel csökken. Míg a kilencvenes évek elején inkább csak feketét és pirosat használt, addig halála előtt már csak egy „kék-korszak” következett.

Klára egy „vázába zárt lélek” (Rozgonyi, 2013a), aminek két oka is van. Az egyik ok az, hogy az idő előrehaladtával egyre inkább váza-formákban rajzolt, benne saját magával. A másik ok pedig, hogy az élettere is falak közé szorítottan zajlott. Klára hét hónapra született. Koraszülötteknél kifejezett az anyaméhbe való visszavágyódás. „Visszafordult a végtelen ködtenger felé, ahol a lélek formába sűrűsödött váza finoman szövődik. Hiába szakadt el! Mégis, az ember születése után is millió érrel marad összekötve az anyával. Egy élettelen múlt, amely az anya méhébe fut vérereivel, az élet rügyeivel és lombjával.” (Hollós, 1990, 56.) Idekapcsolható a Ferenczi-féle thalasszális regresszió is (Ferenczi, 1928/1997, 33.):

„Az ember születése pillanatától folyton az anyaméhben elfoglalt helyzet visszaállítására törekszik, és hogy ehhez a vágyhoz mágikus-hallucinatórikus módon, pozitív és negatív hallucinációk segítségével, rendületlenül ragaszkodik. A valóságérzék teljes fejlettségét e felfogás szerint akkor éri el, ha véglegesen letesz erről a regresszióról és helyette a valóságban talál kárpótlást. De ezen a fejlődésen csak személyiségünk egy része megy keresztül; alvásunk és álom életünk, szexuális és fantázia-életünk mindvégig amaz ősi vágy teljesülésére törekszik.”

A nem kívánt terhesség, anyja feléje irányuló ambivalenciája fokozzák ezt a tendenciát. Ezért „zártá vázába” képeit; 1991-ben talált rá erre a formára, eleinte ritkán, később szinte kizárólag ezt használta. Az első képen (7/1. kép) az anya és apa látható. A szív alakú arcok visszatérő motívumok nála. A második képen (7/2. kép) a vágyódás, a tetszeni akarás jelenik meg. Sajátos ritmus, stilizáltság és dekoratív ismétlődések jellemzik. A harmadikon (7/3. kép) az aránytalanságok jellemzőek. Az arcok szinte homogének. A kisebb angyal, mintha esetlenül lógna. Ujjai (sok) jelen esetben inkább szárnyak. A negyedik képen (7/4. kép) az intrauterin lét is megjelenik. Az ötödik képen (7/5. kép) a váza, mint kedvenc motívum kétszer is megjelenik. A képen az angyal imára kulcsolja a kezét. Halála előtti utolsó képein a szorongás, félelem érezhető, látható. A szemek kiüresedettek. Halála előtti egyik utolsó képe (7/6. kép), amit utolsó, 67. születésnapjára rajzolt, egy égnek álló hajú bohócot ábrázol. Szorongását, halálfélelmét jól illusztrálja az égnek álló narancssárga haj, a kiüresedett, torz szemek és a feszes, test mellett ábrázolt kezek, a tér dinamikája is, a képnek izgalmi jellege van. A hetedik képet (7/7. kép), néhány nappal halála előtt készítette. Itt ismét megjelenik az angyal, a szemek és a száj nagyon hangsúlyosak. Kórházban feküdt, s elkésérítette, hogy nem térhet már haza az otthonába.

Az állatábrázolások (8. kép) talán még érdekesebbek, Walt Disney-szerűek, megjelennek bennük a karikatúraelemek, az emberszerűség. Édesapjára való megemlékezésül többször rajzolt méhet (8/1. kép), („készült: 1980.10.19. Absztrakos Méhecske rácsosan léppel együtt”, „Máma fejeztem be; felújítva: 1993.03.02. Megemlékezés Apuka születésnapján”) vagy légy alakokat, fallikus szimbólumokat. Ennek a képnek az is az érdekessége, hogy jól illusztrálja, hogyan vezette a naplóját Klára. Előszeretettel tért vissza akár évtizedekkel később egy korábbi időpontra, hogy kiegészítse, szépítse alkotását, esetleg új megjegyzést fűzzön hozzá. A számára fontos hozzátartozók jeles napjairól mindig megemlékezett.



1



2



3



4

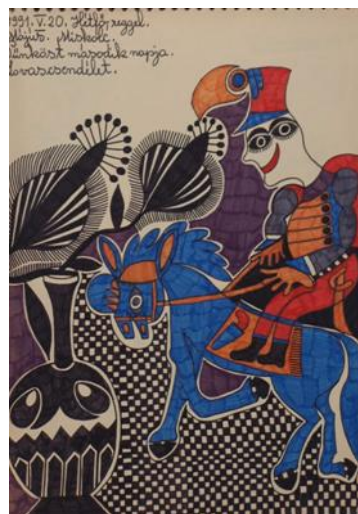
8. kép: Példák R. Klára állatábrázolásaira (Rozgonyi, 2013a)

Előszeretettel ábrázol nyulakat, kacsákat, pillangókat, lovakat, madarakat, bogarakat stb. A 702 darab jól beazonosítható kép közül 210 darabon jelenik meg valamilyen állat, tehát a képek közel 30%-ában. A második képen (8/2. kép) az ábrázolt tehén dekorálásáról elmondható, hogy teljesen irracionálisak a minták, szinte csak egymás mellé vannak dobva. Nagyon érdekes az alsó két kép. A harmadik (8/3.) képen szereplő macska szinte nyávog, a negyedik képen (8/4. kép) pedig a karácsonyfa mellett az egyik macska hegedül, a másik zsoltárt énekel. Az animizmus jellemző Klára rajzaira és írásaira egyaránt. Az ünnepek kiemelkedő jelentőségűek voltak Klára életében. A 702 darab képből 43 kép címében jelenik meg a Karácsony, 46 címében pedig a Húsvét. Ez érthető is, hiszen ezen alkalmakat leszámítva élményszegény, környezetszegény életet élt.

Állatábrázolásai infantilisek, ugyanazt a témát jeleníti meg különböző módon:



1



2



3



4

9. kép. Egy bizonyos téma, a ló különböző megjelenési formái R. Klára képein (Rozgonyi, 2013a)

Míg az első képen (9/1. kép) egy egérszerű lovat látunk, a másodikon (9/2. kép) egy vágózó paripát büszke lovasával, majd (9/3. kép) egy szinte cérna-lábakon álló gebét, végül (9/4. kép) egy mesebeli lovat. A második képen (9/2. kép) tapasztalhatunk egy átlagtól való eltérést: „Beregszász művésznője” portrét és profilt együtt rajzolt, azaz kettős profilt, ami ezen a szinten ritka. Jellemző rá a geometrikus elemek sokasága is. A teret, a mélységet viszont nem ismeri, művei kétdimenziósak.

A képek és más műfajok összevetésére a hagyaték még egy remek lehetőséget nyújtott. Reiter Klára életében ugyanis több olyan jól azonosítható trauma is van, amiről naplói, képei s a levelezések is árulkodnak. Talán ezek mutatják meg a legszebben azt, hogy ebben a nőben, aki a saját lelkét vetette a papírra, festette vagy rajzolta le, micsoda tehetség volt, hogy összesűrítve érzéseit az eseményeket egyetlen képben jelenítse meg. Jól példázzák ezt a doktornő halálát követő időszakban készített képei:



1



2

10. kép: Példa a sűrítés megjelenésére (Rozgonyi, 2013a)

R. Klára 1995-ben éppen együtt volt testvérével közös otthonukban, amikor az meghalt. Sorsa újra bizonytalanná vált, elvesztette egyetlen élő rokonát, akire igazán számíthatott. A képek önmagukért beszélnek. Az egyik (10/1. kép) egy elütött rénszarvas látható, ami magába foglalja a szerencsétlenséget, a kétségbeesést, a félelmet és a kimondhatatlan fájdalmat is. Mind formában, mind pedig színekben eltér a korábbiaktól. Egy autóbaleset formájában jeleníti meg érzéseit. Röviddel a haláleset után készítette a második (10/2.) képet, mely egy fekete madarat ábrázol, csőrében egy szívvel. A madár nehezen kivehető, kaotikus, ami valószínűleg a gyászreakciónak tudható be. A mély gyászról nemcsak a kép árulkodik, hanem a naplójába bejegyzett sorok is: „Harsog a szó, leperreg a kulisszák mögött. Minden dobog élő lobbanás. Lángra perdül minden és csupa harc. Könnyörtelenül kíván csúfolva, az egész világ” (R. Klára, 1995.03.27. naplóbejegyzés).

Más autistákkal összehasonlítva „Beregszász művésznője” tehetséges rajzoló. R. Klára önmagát nevezte ki „Beregszász művésznőjének”, hogy ezzel is javítsa önbecsülését. Egy magányos ember nárcizmusáról van szó. Vajon miért rajzolt? Miért írt naplót? Mindez a tevékenység egyfajta öngyógyítás (örömszerzés, feszültségoldás) lehetett a számára. A naplóírásban még szabadabb volt. Naplóiban lírai leírásokat, gondolatokat jegyez le: „Vágyak szárnyán hamar elrepül az élet” (1998.11.18. naplóbejegyzés). Fellelhető köztük az inkoherencia: „Leszakítjuk a rózsát, rögtön meghal tőle a strófa” (1999.06.19. naplóbejegyzés). Megjelenik bennük az animizmus: „Az őszirózsák siralmasan szólnak hozzánk” (1998.11.05. naplóbejegyzés). Neofráziák sokasága található a címekben: „Kacsamenyecske”; „Sellőmadár”; „Pillangóházaspár”.

Konklúzió

A váza-motívum jelentőségét egyrészt az adja, hogy „Beregszász művésznőjének” élete is a négy fal közé szorítva zajlott, amit ebben a váza szimbólumban jelenített meg. Az autizmusban érintettek kifejezetten jellemző, hogy saját zárt világukban élnek. „Beregszász művésznőjének” a képein együtt jelenik meg a földi pokol, az egész életen át tartó szenvedés is. Képei, írásai mind belső gyermeki világát, saját érzéseit mutatják. Játékosságára utal a kollázs-játéka, a filigránok készítése is. Mindent és mindig szívesen dekorál. Képeiben és naplóiban a saját érzései jelennek meg – egyedül a világgal szemben. Másfelől, a váza az anyához való viszonyt, az anyaméhbe való visszatérés vágyát is szimbolizálja (Rozgonyi, 2013b).

R. Klárát joggal tekinthetjük egy autista art brut művésznek (Rozgonyi, 2013a), hiszen minden alkotása erről árulkodik: spontán, játékos, tanulatlan, infantilis és naiv, gondolatvilága is gyermeki, énközpontú, őszinte. Egy külön világot alkotott magának, olyan rendszeres tevékenységet végzett, melyet ő irányított, levezethette feszültségét, mindezt az öngyógyítás szolgálatában. Nemlétező külvilági kapcsolatait igyekezett pótolni e tevékenység által. Klára a rajzok és a képek segítségével élte az életét, s ezen keresztül teljesítette ki magát. Azokra a savant-szindrómás autistákra,

akik rátalálnak saját egyedi stílusukra, jellemző, hogy az alkotás során „helyre akarják hozni a hiányosságot, önértékelésüket akarják emelni”. (Hárdi, 2006, 274.)

Felhasznált irodalom

- APA** (1994). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. (DSM-IV) Washington, DC: American Psychiatric Association.
- APA** (2013). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. (DSM-V) Arlington, VA: American Psychiatric Association.
- Baron-Cohen, S. – Ashwin, E. – Ashwin, C. – Tavassoli, T. – Chakrabarti, B.** (2009). Talent in autism: Hyper-systemizing, hyper-attention to detail and sensory hypersensitivity. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 364(1522): 1377-1383.
- Bélteczki Zs. – Rihmer Z.** (2020). Savant – szindróma – „Valamit valamiért”. *Neuropsychopharmacologia Hungarica*, XXII(2): 60-70.
- Bölte, S. - Poustka, F.** (2004). Comparing the intelligence profiles of savant and nonsavant individuals with autistic disorder. *Intelligence*, 32: 121-131.
- Cardinal, R.** (2009). Outsider Art and the autistic creator. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 364(1522): 1459-1466.
- Crespi, B. J.** (2016). Autism As a Disorder of High Intelligence. *Frontiers in Neuroscience*, June 30.
<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnins.2016.00300/full>
- Ferenczi S.** (1928). *Katasztrófák a nemi működés fejlődésében*. Budapest: Filum, 1997.
- Foulatier, J.** (2013). *Toute la douceur de l'art brut*. Shinichi Sawada.
<http://www.boumbang.com/shinichi-sawada>
- Gerő Zs.** (1992). What is the Tunnel of the Tube Like? The Space Perception of an Introverted Nursery School Child. In: Jakab I. – Hárdi I. (szerk.): *Psychopathology of Expression and Art Therapy in the World*. The Budapest SIPE Colloquium, June 4-6, 1992. Budapest: Animula.
- Gomez, E. M.** (2009). *Sound and Fury: The Art of Henry Darger*. New York: Edlin Gallery.
- Gyarmathy É.** (2018). The Savant Syndrome and Its Connection to Talent Development. *Open Science Journal of Psychology*, 5(2): 9-16.
- Győri M.** (2003). A neurokognitív fejlődés moduláris zavarai: az autizmus. In: Pléh Cs. – Kovács Gy. – Gulyás B. (szerk.): *Kognitív idegtudomány*. Budapest: Osiris, 738-759.

- Győri M.** (2012). Pervazív fejlődési zavarok: az autizmus spektrum. In: Bereczkei T. – Hoffman Gy. (szerk.): *Gének, gondolkodás, személyiség*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Happe, F. – Vital, P.** (2009). What aspects of autism predispose to talent? *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 364(1522): 1369-1375.
- Hárdi I.** (1983; 2002; 2016). *Dinamikus rajzvizsgálat (DRV)*. Budapest: Medicina.
- Hárdi I.** (2006). Kreativitás és képi kifejezés. *Psychiatria Hungarica*, 21(4): 268-278.
- Hárdi I.** (2013). A gyógyító kép. *Magyar Tudomány*, 174(10): 1213-1218.
- Hárdi I.** (2017). Pszichiátria és képkalkotás, *Lege Artis Medicinae*, 27(6-7): 304-313.
- Hollós I.** (1990). *Búcsúm a Sárga Háztól*. Budapest: Cserépfalvi.
- Hughes, J. E. A. – Ward, J. – Gruffydd, E. – Baron-Cohen, S. – Smith, P. – Allison, C. – Simner, J.** (2018). Savant syndrome has a distinct psychological profile in autism *Molecular Autism*, 9(53).
<https://link.springer.com/article/10.1186/s13229-018-0237-1>
- Lai, M-C. – Lombardo, M. V. – Baron-Cohen, S.** (2014). Autism. *The Lancet*, 383(9920): 896-910.
- Lombardi, S. – Peiry, L.** (2012). *Collection de l'Art Brut*. Paris: Skira-Flammarion.
- McDonald, R.** (2019). *An Interview with Roger Cardinal, "The Father of Outsider Art"*. <https://www.diversity-in-the-arts.jp/en/stories/12639>
- McGregor, J. M.** (2002). *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*. New York: Delano Greenidge.
- Maizels, J.** (2010). *Raw Creation: Outsider Art and Beyond*. New York: Phaidon.
- Matson, J. – Nebel-Schwalm, M.** (2007). Comorbid psychopathology with autism spectrum disorder in children: An overview. *Research in Developmental Disabilities*, 28: 341-352.
- Matson, J. – Shoemaker, M.** (2009). Intellectual disability and its relationship to autism spectrum disorders. *Research in Developmental Disabilities*, 30(6): 1107-1114.
- Peiry, L.** (2001). *Art Brut: The Origins of Outsider Art*. Paris: Flammarion.
- Pring, L. – Ryder, N. – Crane, L. – Hermelin, B.** (2010). Local and global processing in savant artists with autism. *Perception*, 39: 1094-1103.
- Pukanszky B.** (2011). Johann Heinrich Pestalozzi.
http://www.pukanszky.hu/eloadasok/JGYPK_A_gyogypedagogia_tortenete/Diak/
- Rhodes, C.** (2010). *Outsider Art: Spontaneous Alternatives*. Singapore: Thames & Hudson world of art.

- Rozgonyi I.** (2013a). „Beregszász művésznője” – R. Klára képi világa. Előadás a Magyar Pszichológiai Társaság XXII. Országos Tudományos Nagygyűlésén. Budapest, 2013. június 5-7.
- Rozgonyi I.** (2013b). „Vázába zárt lélek”. Előadás a SIPE VII. Magyarországi Kollokviumán. Budapest, 2013. október 24-26.
- Sacks, O.** (2004). *Antropológus a Marson*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Simner, J. – Mayo, N. – Spiller, M. J.** (2009). A foundation for savantism? Visuo-spatial synaesthesia present with cognitive benefits. *Cortex*, 45: 1246-1260.
- Treffert, D. A.** (1988). The idiot savant: a review of the syndrome. *American Journal of Psychiatry*, 145: 563-572.
- Treffert, D. A.** (2009). The savant syndrome: an extraordinary condition. A synopsis: past, present, future. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 364(1522): 1351-1357.
- WHO** (1992). *International Classification of Diseases: Diagnostic Criteria for Research*. 10th ed. Geneva: WHO.
- Wing, L.** (1996). Az autizmussal kapcsolatos elgondolások története: legendák, mítoszok és realitás. Előadás az Autism-Europe 5. kongresszusán. Ford. Solymosi Ágnes. <https://docplayer.hu/2685632-Az-autizmussal-kapcsolatos-elgondolasok-tortenete-legendak-mitoszok-es-a-realitas-lorna-wing.html>

Tényi Tamás

Pilinszky színházesztétikája – egy winnicotti megjegyzés

Pilinszky János színházkonceptiója – a szentmise helye a költő színházról való gondolkodásában

Pilinszky gondolkodói életművében a színházról kifejtett, számos helyen olvasható nézetei jelentős részt képviselnek (Hankovszky, 2008; Mészáros, 2006; Sepsi, 2015). A költő felfogásában a színház korunkban sajátos válságot él át, melynek lényegeként Pilinszky a „jelenlétvesztés”¹ jelenségét nevezte meg. Felfogása Artaud, Grotowski és Peter Brook nézeteivel volt rokon (Mészáros, 2006). A „jelenlétvesztés” problémájára a költő is – hasonlóan a fent említettekhez – a szakrális színházban látta a választ, „amely tökéletesen jelen van a színpadon, és mégis képes egy történetet a maga árnyalt sokszínűségében megjeleníteni [...], a színen játszódó eseményeknek nemcsak önmagukat kell jelenteniük, hanem valami tőlük eredendően különbözőt is meg kell jeleníteniük, méghozzá úgy, hogy ezt a különbözőt nemcsak felidézik, hanem ténylegesen megtörténni is segítik”. (Hankovszky, 2008; Sepsi, 2015; Pilinszky, 1993a) Pilinszky a szakrális színházzal kapcsolatos nézeteinek kifejtése során gyakran idézte fel a katolikus teológia szentmisével kapcsolatos tanításait.² Míg a mise egyrészt megjelenítve a húsvéti történeteket a múltat mutatja fel, a misén résztvevő egy jelenbeli történés részese is egyben, az Oltáriszentségben a mise résztvevője az „itt és most közegében [...], az anyagi dimenzió közvetítésével léphet kapcsolatba”. (Hankovszky, 2008; Pilinszky, 1993b) Krisztussal. Artaud-val szemben így Pilinszky a

¹ Hankovszky Tamás megfogalmazásában Pilinszky a jelenlétvesztésen „azt érti, hogy valami, ami itt van, vagy itt és most történik, minden látszat ellenére még sincsen itt, vagy mégsem történik meg egészen, [...] jelenlétvesztés nem a dolgok fizikai aspektusával kapcsolatos, hanem metafizikai fogalom. [...] Pilinszky kétféle színház összevetésével szemléltette meglátásait. Az egyiket hol mimikri, hol realista, hol naturalista színpadnak nevezte, a másikat következetesen abszurd színháznak. [...] A naturalista színház a »reális« világot utánozza. [...] A hasonlóság eszközével el képes érni, hogy a néző arra *gondoljon*, amire kell, megértse, amit a színpadon lát, de ami így a *nézőben* létrejön, az csak egy szubjektív re-prezentáció lesz, nem pedig egy esemény objektív prezentációja a *színpadon*. A realista színházban nem történik csoda: a felidézett múltbeli esemény ott marad saját letűnt korában...” (Hankovszky, 2008, kiemelés az eredetiben) Pilinszky jól látta azt is, hogy a hagyományos realista színház válságából az abszurd színház igyekezett kiutat keresni azzal, hogy elvetve a történetet, csupán a jelen megmutatását tűzte ki céljául, kudarca azonban abban állt, hogy „az igazi *színjátás*...nemcsak egyetlen *történet* akar bemutatni, hanem elmesélhető *történét*é kell terebélyesednie.” (Hankovszky, 2008, kiemelés az eredetiben)

² „Ha azonban egy valóban új színházra gondolok: mintaképem a katolikus szentmise.” (Pilinszky, 1993a, 127.)

szakralitás nem átvitt, hanem valóban transzcendens felfogását vallotta (Mészáros, 2006), amire a következő szövegrész is pontosan utal:

„A szentmise liturgikus cselekménye [...], amely egyáltalán nem utánzat, hanem épp csöndjével és kimért csillagmozgásával idéz meg egy hajdani és halhatatlan, véres cselekményt – egyedül a hit közegében képes egyszerre megtörténni *hic et nunc* az oltáron, s ugyanakkor a keresztút egyszeri idejében. Ez a csoda egyedül a hit közegében lehetséges. Olyan megemlékezés, ami most történik, anélkül hogy az egyszeri történetet elbizonytalanítaná.” (1993b, 169, kiemelés az eredetiben.)

A színház szakrális szemléletének kiindulópontja, hogy a szentmisét a művészi megjelenítés egy különösen jelentős formájának tekinti és rámutat, hogy „Isten különösen szép gondolata, hogy nem kényszerít bennünket áldozata naturalista átélésére, hanem azt mintegy művészi megfogalmazásban nyújtja elénk. A tiszta lényeg a rítus nyelvén.” (Pilinszky, 1994, 238.)³ A költő esztétikája és így színházesztétikája is evangéliumi gyökerű, „az alázat, a szegénység, a csönd, a jelenlét, a lényeg, a mozdulatlanság, a szentség, a misztika, az áldozat” (Mészáros, 2006, 50.) kulcsszavai írják azt körül. A „mozdulatlan dráma” eszménye Simone Weil misztikájához⁴ és az ikonfestészethez, mint az Örökkévaló spirituális folyamat során történő megmutatásához köti itt a költőt. Hasonlóan Pilinszky színházművészehez, vagy a katolikus mise hívőjéhez, a keleti ikonfestő is „»lelki ember« [...], aki böjtöl, imádkozik, és azt kéri Istentől [...], hogy ne az ő saját művészete jelenjen meg a képen [...], hanem az örökkévalóság, az istenség képe, ő csak közvetítsen”. (Mészáros, 2006, 56.)

A katolikus szentmise mintájára Pilinszky által elgondolt új színház, tehát egyszerre *a múlt megmutatása és egyszerre valóságos jelenbeli történés*, amely az átmeneti tárgyak valóságának pszichológiai leírását hozhatja játékba.

³ Hasonlóan látja ezt Jung is a miséről írt tanulmányában, ahol az áldozat archetípusát a mise és a Zozimosz-látomások összehasonlításával mutatja be. „A látomás differenciálatlan nyersanyag, a szentmise viszont kifinomult művészi forma, ezért kegyetlen az előbbi, míg az utóbbi *szép*. Ha a szentmise ódon is, a szó legjobb értelmében az, és ezért tesz eleget liturgiája a jelen legmagasabb igényeinek is [...] kimondja és leképezi az istenséget, sőt a legjobb emberség köntösébe burkolja.” (Jung, 2005, 404. kiemelés tőlem, T.T.)

⁴ Simone Weil munkáinak megismerése mellett Robert Wilson színháza gyakorolt Pilinszkyre jelentős hatást. „Pilinszky először 1971. augusztus 8-án az *Új Ember*ben jelentet cikkében számol be a fiatal Robert Wilson amerikai rendező darabjának, *A süket pillantásának* európai premierjéről. Ez az előadás, ez az újfajta színház a költő szerint a vallási szertartások fegyelmezett nyugodtságán alapszik. A kimondhatatlant mondja ki az elhallgatás és a hétköznapi nyelv meghaladása árán, az ellentétek fúziójával.” (Sepsi, 2015, 72-73.) Pilinszky megfogalmazása szerint: „A színpadi sűrítettséget, ami szükségszerűen az idő összevonását jelenti, Wilsonék minden eddiginél szorosabbra vonják. A szereplők ugyanakkor nagyon lassan, mintegy álomidőben, mintegy a sűrítettség közegellenállásában mozognak, és ebben a lassított, az álom szépségével, súlyával és lebegésével, s ugyanakkor az ébrenlét elemzésével számot vető mozgástechnikában a mesterségbeli remeklés éppúgy helyére kerül, mint a tökéletes ügyetlenség. [...] Wilson minden bizonnyal a vallásos szertartások kimért nyugalmit vette alapul. Pontosabban az áhítat, az álom és a bűntudat közegét. Színpadát a lassúság, a csönd és a mozdulatlanság uralja.” (Pilinszky, 1982, 283.)

A winnicotti perspektíva

Pilinszky gondos pontossággal fogalmaz:

„A színház csak játék? És az élet csak valóság? Nem, mindkettő játék és valóság is – csak máshol és másképpen. Ha a színházat csak játéknak vagy csak megjelenítésnek tekintem, legfőbb erejétől fosztom meg. Mert egy drámaíró nemcsak az életében, de művében, a színpadon is bűnbe eshet és megtérhet. Az új színháznak ahhoz, hogy valóban megújulhasson, el kell felednie, nem azt, hogy játék, hanem azt hogy fikció. Amikor a függöny fölmeleg, *itt és most*, valóságosan megtörténik valami, semmivel se kevesebb súllyal, mint amikor az életünkben kétségbeesésbe kergetünk vagy megvigasztalunk valakit. Az egyetlen különbség az, hogy a színház »mesterséges« síkján a valóság *másképp* történik meg, mint egybeült.” (Pilinszky, 1982, 346-347. kiemelés az eredetiben)

Felfogásom szerint gyümölcsöző párhuzam állítható fel Pilinszky művészetelmélete és a brit pszichoanalitikus, Donald Winnicott átmeneti tárgyakra (a gyermek mackója) és jelenségekre (ujjszopás, a kezekkel való első játék) vonatkozó elméletrendszere között. Mint ismert, Winnicott érdeklődése a „szubjektív, illetve az objektívan észlelt valóság köztes tartományára” (Winnicott, 1971, 3.) irányult. A gyermekanalitikus szerint az átmeneti tárgy lényege nem annak szimbolikus jellegében, hanem sokkal inkább „konkrétóságában rejlik”, ahogy megfogalmazza az átmeneti tárgy „valóságos”, amelynek „fogalma helyet ad annak a folyamatnak, amelyben a csecsemő képessé válik különbségek és hasonlóságok elfogadására” (Winnicott, 1971, 6.). Különösen fontos megállapítás témánk szempontjából Winnicott *Játszás és valóság* című könyvének az alábbi szakasza:

„Az átmeneti tárgy megérthető, míg a szimbolizmus természete nem teljesen. Úgy tűnik, hogy a szimbolizmust csak az egyéni fejlődés folyamatában vizsgálhatjuk igazán, és hogy annak a legjobb esetben is különféle jelentése van. Vegyük például az oltáriszentség ostyáját, amely Krisztus testét szimbolizálja. Azt hiszem, nem tévedek abban, hogy a római katolikusok számára az ostya *maga* a test, míg a protestánsok számára pusztán *helyettesíti* azt, mintegy emlékeztet és nem magát a tényleges testet jelenti. Mégis mindkét esetben szimbólumként szolgál.” (Winnicott, 1971, 6, kiemelés az eredetiben)

Winnicott⁵ a kulturális jelenségekről, a művészetéről és a vallásról úgy gondolkodott, amelyek az átmeneti, potenciális térben léteznek, ahol a „prózai, szószerinti igazság kérdése” és azoknak a valósághoz való viszonya nem tehető fel (Black, 2015, 512.).⁶ Winnicott a játék, a kreativitás, a művészetek és a vallás terét elkülönítette a személyes pszichés valóságtól és az objektíven észlelhető külső realitástól, s élete második felében egyre nagyobb meggyőződéssel érvelt ennek az illuzórikus harmadik térnek a szükségessége mellett a kiteljesedett, teljes élet

⁵ Winnicott hívő metodista családból származott, a vallásról mindig tisztelettel beszélt, az „átmeneti jelenségekre” vonatkozó elmélete több, a vallással kapcsolatos pszichológiai, pszichoanalitikus reflexió szerzőjét inspirálta (Black, 2015; Parker, 2011; Rizzuto, 1979; Gabel, 2017; Parker, 2008).

⁶ „Rettenetes, hogy a tényektől sose ismerhetjük meg a valóságot” sóhajt fel Rilkére hivatkozva több szöveghelyen is Pilinszky (például, 8, 382.).

megvalósítása szempontjából (Black, 2015).⁷ Ahogy megfogalmazza, „az átmeneti jelenségek és tárgyak lényeges jellemzője viszonyulásunk minősége, amikor megfigyeljük ezeket” (Winnicott, 1971, 97.). Ez a winnicotti álláspont megegyezik azzal, ahogy – mint már láttuk – evangéliumi gyökerű színházelméletében Pilinszky János is gondolkodik: „A szentmise liturgikus cselekménye [...] egyedül a hit közegében képes egyszerre megtörténni *hic et nunc* az oltáron, s ugyanakkor a keresztút egyszeri idejében” (Pilinszky, 1993b, 169, kiemelés az eredetiben).

Felhasznált irodalom

- Black, D. M.** (2015). Religion as the Affirmation of Values. *British Journal of Psychotherapy*, 31: 510-523.
- Gabel, S.** (2017). D.W. Winnicott, transitional objects and the creation of the divine. *Mental Health, Religion and Culture*, 20: 741-755.
- Hankovszky T.** (2008). A szakrális színház koncepciója és a szentmise Pilinszky János esztétikájában. Előadás a PPKE BTK *Liturgia mint összművészet: szó, kép, zene* című konferenciáján. Piliscsaba, április 17. www.hankovszky.com
- Jung, C. G.** Az átváltozás szimbóluma a misében. In: Uő: *A nyugati és keleti vallások lélektanáról*. Budapest: Scolar, 2005, 213-308.
- Mészáros Gy.** (2006). Pilinszky János színházesztétikája. *Iskolakultúra*, 3: 44-61.
- Pilinszky J.** (1993a). *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. In: *Pilinszky János összegyűjtött művei. Széppróza*. Szerk. Hafner Z. Budapest: Századvég.
- Pilinszky János** összegyűjtött művei. *Tanulmányok, esszék, cikkek*. II. (1993b) Budapest, Századvég.
- Pilinszky János** összegyűjtött művei. *Beszélgetések*. (1994) Szerk. Hafner Z. Budapest: Századvég.
- Pilinszky J.** (1982). *Szög és olaj. Próza*. Budapest: Vigília.
- Sepsi E.** (2015). Pilinszky János mozdulatlan színháza Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan.
- Parker, S.** (2011). *Winnicott and Religion*. Lanham, Maryland: Jason Aronson.
- Parker, S.** (2008). Winnicott's object relations theory and the work of the Holy Spirit. *Journal of Psychology and Theology*, 36: 285-293.
- Rizzuto, A-M.** (1979). *The Birth of the Living God: A Psychoanalytic Study*. Chicago: The University of Chicago Press.

⁷ Az átmeneti térben a valósághoz való kapcsolódásnak és valóság megtapasztalásának *egyedi*, az identitásunkra jellemző stílusa kerül kidolgozásra (Schlauch, 1990).

Schlauch, C. (1990). Illustrating two complementary enterprises at the interface of psychology and religion through reading Winnicott. *Pastoral Psychology*, 39: 47-61.

Winnicott, D. W. (1971). *Játzás és valóság*. Budapest: Animula, 1999.

Louis Aragon – André Breton

A hisztéria ötvenedik évfordulója*

(1878–1928)

N° 11 — Quatrième année

15 Mars 1928

LA RÉVOLUTION SURREALISTE



LA PROCHAINE CHAMBRE

SOMMAIRE

Itinéraire du Temps : Max Morise.	Le Cinquantenaire de l'Hystérie Aragon. Breton.
Traité du Style : Aragon.	Programme : Jacques Baron.
LE DIALOGUE en 1928	La Maladie n° 9 : Benjamin Péret.
Nadja : André Breton.	POÈMES
L'Oiseau toxique : Antonin Artaud.	Robert Desnos, Aragon.
TEXTES SURREALISTES	Correspondance: Antonin Artaud, Jean Genbach.
Raymond Queneau.	RECHERCHES SUR LA SEXUALITÉ
REVES	ILLUSTRATIONS :
Max Morise.	Arp, Chirico, Max Ernst, Georges Malkine,
Convoisilla : Roger Vitrac.	André Masson, Francis Picabia, Picasso,
San: titre : Xavier Forneret.	Max Ray, Yves Tanguy, etc.

ADMINISTRATION : 16, Rue Jacques-Callot, PARIS (VI)

ABONNEMENT,
les 12 Numéros :
France : 25 francs
Etranger : 100 francs

Dépositaire général : Librairie GALLIMARD
15, Boulevard Raspail, 15
PARIS (VII)

LE NUMERO :
France : 5 francs
Etranger : 7 francs

MI, SZÜRREALISTÁK A HISZTÉRIÁNAK, A 19. SZÁZAD VÉGE LEGNAGYOBB KÖLTŐI FELFEDEZÉSÉNEK ÖTVENEDIK ÉVFORDULÓJÁT ÜNNEPELJÜK AKKOR, AMIKOR A HISZTÉRIA FOGALMÁNAK FELDARABOLÁSA¹ BEFEJEZETTNEK TŰNIK. SEMMIT SEM SZERETÜNK ANNYIRA, MINT AZOKAT A FIATAL HISZTÉRIÁS NŐKET, AKIKNEK AZ

* Eredeti megjelenés: Aragon, Breton: Le cinquantenaire de l'hystérie. *La Révolution Surréaliste*, 1928. márc. 15. 4(11): 20-21. A fordításban meghagytuk az eredeti szöveg kapitális betűtípusát. (A szerk.)

¹ Utalás Babinski 1909-ben megjelent művére, amelynek címe „A hagyományos hisztéria feldarabolása: pithiatizmus (Démembrement de l'hystérie traditionnelle: pithiatisme)”. (A jegyzetek a fordítótól származnak.)

APRÓLÉKOS MEGFIGYELÉSÉRE KIVÁLÓ PÉLDA AZ ÉDES X.L. (AUGUSTINE), AKI 1875. OKTÓBER 21-ÉN, TIZENÖT ÉS FÉL ÉVESEN KERÜLT A DR. CHARCOT² VEZETTE SALPÊTRIÈRE-I INTÉZETBE. HOGYAN ÉRINTHET MINKET VAJON A SZERVI BAJOK SZORGOS CÁFOLATA, AMELYEK AZ ORVOSOK SZEMÉBEN SOHA NEM FOGJÁK A HISZTÉRIÁT JELENTENI? MILYEN KÁR! AZ E TÉREN SOKAT TÁMADOTT, RENDKÍVÜL INTELLIGENS M. BABINSKI³ 1913-BAN MERTE LEÍRNI, HOGY „NINCS HELYE A HISZTÉRIÁNAK AKKOR, AMIKOR EGY ÉRZELEM ŐSZINTE, MÉLY ÉS AZ EMBERI LELKET MEGRENDÍTŐ”. ÉS LÁM, HOGY JOBBAN FELFOGJUK, MÉG EZT IS MEGKAPJUK. FREUD, AKI CHARCOT-HOZ HASONLÓAN MÉG KELL HOGY EMLÉKEZZÉK ARRA AZ IDŐRE, AMIKOR A SALPÊTRIÈRE-I 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. MAJD PEDIG A VÉDEKEZÉSKÉPTLEN ORVOSTUDOMÁNY NEVÉBEN, TÜRELMESEN ÉS PRECÍZEN SORRA VETTÉK A PATOLÓGIAI ESETNEK NYILVÁNÍTOTT SZENVEDÉLYES MAGATARTÁSFORMÁKAT. ÖTVEN ÉV ELTELTÉVEL VAJON HALOTT MÁR A NANCY-I ISKOLA⁴? HA MÉG ÉL, LUYS DOKTOR⁵ VAJON MÁR ELFELEJTETTE? HOL VANNAK NÉRI MEGFIGYELÉSEI A MESSINAI FÖLDRENGÉSRŐL? HOL VANNAK MOST A ZUÁVOK,⁶ AKIKET A TUDOMÁNY RAYMOND ROUSSEL⁷ -JE, CLOVIS VINCENT⁸ „MEGTORPEDÓZOTT”?⁹

A HISZTÉRIÁT SZÁMOS KÜLÖNBÖZŐ EREDETRE VEZETTÉK VISSZA: AZ ÓKORBAN ISTENTŐL VALÓNAK TARTOTTÁK, A KÖZÉPKORBAN POKOLI EREDETŰNEK, AZ N. D. FLAGELLÁNSOKAT A LOUDUNI DÉMON SZÁLLTA MEG. NAGYON IS EGYSZERŰ TAGADNI EZT A „KOMPLEX ÉS SOKARCÚ BETEGSÉGET, MELYET HISZTÉRIÁNAK HÍVNAK, ÉS AMELY EGYETLEN DEFINÍCIÓBA SEM ILLIK BELE” (BERNHEIM), LEGYEN AZ A KÖNNYEK DEFINÍCIÓJA (ÉLJEN MADAME CHANTELOUVE!¹⁰), MITIKUS, EROTIKUS VAGY EGYSZERŰEN LÍRAI, SZOCIÁLIS VAGY TUDOMÁNYOS MEGHATÁROZÁS. A *BOSZORKÁNYOK* CÍMŰ NAGYSZERŰ FILM¹¹ NÉZŐI BIZONYÁRA ÉLÉNKEN EMLÉKEZNEK A VÁSZNON VAGY A TANTEREMBEN LÁTOTTAKRA, SOKKAL INKÁBB, MINT AZOKRA A KÖNYVEKRE, AMELYEKBE HIPPOKRATÉSZ ÉS PLATÓN AZT ISMERTETI, MIKÉNT SZÖKIK ELŐRE AZ ANYAMÉH, MINT EGY KIS GIDA, MIKÉNT RÖGZÍTI A KECSKÉT GALÉNOSZ, VAGY MIKÉNT ÉLESZTI AZT FEL A 16. SZÁZADBAN FERNEL, ÉREZVE, AHOGY AZ A KEZE ALATT A GYOMORIG EMELKEDIK. A NÉZŐK LÁTTÁK, AHOGY A

² Jean-Martin Charcot (1825-1893), francia orvos, akit a modern neurológia atyjának tekintik. A Salpêtrièr-i kórház vezetője.

³ Joseph J. F. F. Babinski (1857-1932), francia pszichiáter és neurológus, Charcot tanítványa, akivel később szembefordul, mivel elítéli a hisztériás betegek színpadias mutogatását. Aragon és Breton elismeréssel adózik Babinskinak a hisztéria terén kifejtett munkájáért, ugyanakkor kritizálják a pithiatismus előtérbe helyezése miatt.

⁴ A Nancy-i iskolát Hippolyte Bernheim (1840-1919) francia orvos indította el – Charcot iskolájával szemben – a hipnózis, szuggesztió és pszichoterápia tanulmányozására.

⁵ Luys doktor (1828-1897), Charcot-t kritizáló neurológus.

⁶ zuávok: afrikai, főként algériai francia katonák az I. világháborúban.

⁷ Raymond Roussel (1877-1933), a szürrealisták által nagyrabecsült francia író, költő.

⁸ Clovis Vincent (1875-1940), orvos, neurológus, a francia idegsebészet megalapítója.

⁹ A megtorpedózás a faradikus neurológiai kezelés, amelyet Clovis Vincent alkalmazott az I. világháború során a háború okozta poszttraumás betegek kezelésére.

¹⁰ Madame Chantelouve: Charles-Marie-Georges Huysmans (írói nevén Joris-Karl Huysmans) francia író barátnője, a sátánizmus megszállottja.

¹¹ Benjamin Christensen dán filmrendező 1922. évi filmje.

VADÁLLAT SZARVA EGYRE NÖTT, ÉS EGYSZER CSAK MAGA LETT AZ ÖRDÖG. AZ ÖRDÖG VISZONT HIÁNYZIK. A POZITIVISTA HIPOTÉZISEK EGYETÉRTENEK EZZEL A SORRENDDEL. A HISZTÉRIA VÁLSÁGA MAGÁNAK A HISZTÉRIÁNAK A ROVÁSÁRA ALAKUL KI, ANNAK FENSÉGES AURÁJÁVAL ÉS NÉGY PERIÓDUSÁVAL, MELYEK KÖZÜL A HARMADIK A LEGKIFEJEZŐBB ÉS LEGTISZTÁBB ÉLETKÉP-FESTMÉNYEK SZINTJÉRE EMEL BENNÜNKET, ÉS A NORMÁLIS ÉLET LEGEGYSZERŰBB FELBONTÁSÁT ADJA. A KLASSZIKUS HISZTÉRIA 1906-BAN ELVESZÍTI VONÁSAIT: „A HISZTÉRIA OLYAN PATOLOGIKUS ÁLLAPOT, AMELY KÜLÖNFÉLE ZAVAROK, RENDELLENESSEGEK ÚTJÁN MUTATKOZIK MEG, MELYEK BEFOLYÁSOLÁSSAL (SZUGGESZTIÓ) BIZONYOS ALANYOKNÁL TÖKÉLETES PONTOSSÁGGAL ELŐIDÉZHETŐK, ÉS VALÓSZÍNŰLEG CSAK MEGGYŐZÉS HATÁSÁRA (ELLEN-SZUGGESZTIÓ) TŰNNEK EL” (BABINSKI).

EBBEN A DEFINÍCIÓBAN NEM LÁTUNK MÁST, MINT A HISZTÉRIA JÖVŐJÉNEK EGY PILLANATÁT. EZ A HISZTÉRIÁT SZÜLŐ DIALEKTIKUS FOLYAMAT MEGY A MAGA ÚTJÁN. TÍZ ÉVVEL KÉSŐBB, A PITHIATIZMUS SIRALMAS ÁLCÁJA ALATT A HISZTÉRIA KEZDI VISSZASZEREZNI JOGAIT. AZ ORVOS MEGDÖBBEN. TAGADNI AKARJA AZT, AMI NEM AZ ÖVÉ.

ÍGY TEHÁT MOST, 1928-BAN ÚJ DEFINÍCIÓT JAVASOLUNK A HISZTÉRIÁRA:

A HISZTÉRIA TÖBBÉ-KEVÉSBÉ VISSZAFORDÍTHATATLAN MENTÁLIS ÁLLAPOT, AMELYBEN FELBOMLIK A SZUBJEKTUM ÉS AZ ERKÖLCSI VILÁG KÖZÖTTI KAPCSOLAT, AMITŐL HITE SZERINT FÜGG, NEM SZÁMÍTVA A TÉVESZMÉK RENDSZERÉT. EZ A MENTÁLIS ÁLLAPOT A KÖLCSONÖS CSÁBÍTÁS SZÜKSÉGLETÉN ALAPUL, ÉS MAGYARÁZATOT AD AZ ORVOSI SZUGGESZTIÓ (VAGY ELLEN-SZUGGESZTIÓ) ELHAMARKODOTTAN ELFOGADOTT CSODÁJÁRA. A HISZTÉRIA NEM PATOLOGIKUS JELENSÉG, HANEM MINDEN SZEMPONTBÓL A KIFEJEZÉS FENSÉGES ESZKÖZÉNEK TEKINTHETŐ.

Járai Csenge fordítása



Salvador Dalí

A rothadó számár*

A zavar rendszerezésének erőszakosan paranoiás akarása előidézhethet egy morális irányultságú cselekvést.

A paranoia ténye, különös tekintettel mechanizmusának erőként és hatalomként való figyelembevételére, mentális válság lehetőségéhez vezet minket, amely talán egyenrangú azzal, de mindenesetre a másik végpontján van annak a válságnak, amibe a hallucináció ténye taszít.

Úgy hiszem, közeleg a pillanat, amikor a gondolkodás paranoiás és aktív karakterű folyamatával lehetségessé válik (az automatizmussal és más passzív állapotokkal egyidejűleg) rendszerezni a zavart, és ezzel hozzájárulni a valóság világának teljes diszkreditálásához.

*

Az új szimulakrumok, melyeket a paranoiás gondolkodás hirtelen felfedhet, nem pusztán a tudattalanból lesznek eredeztethetők, hanem mindezen túl a paranoiás hatalom ereje maga is a tudattalan szolgálatában fog állni.

Ezek az új, fenyegető szimulakrumok hatékony és bomlasztó szerepet játszanak majd megtestesült és mindennapos jelenlétük átláthatóságával. Egy olyan jellegű világossággal, amelynek kivételes tartózkodása, szerénysége láttán álmodozni kezdünk a régi metafizikai mechanizmusról, amelyben még van valami, amit hajlamosak vagyunk összetéveszteni akár a természet lényegével is, és amely – Hérakleitosz szerint – örömet leli a rejtőzködésben.

*

Amennyire lehet, eltávolodva azon érzékszervi jelenségek befolyásától, amelyekkel a hallucináció többé-kevésbé összekapcsolható, a paranoiás tevékenység mindig olyan anyagokat használ, amelyek kontrollálhatók és felismerhetők. Elegendő, hogy az interpretáció delíriuma eljusson addig, hogy összekapcsolja azon különböző képek jelentését, amelyek beborítanak egy falat, hogy e kapcsolat tényleges létezése ne legyen többé tagadható. A paranoia arra használja a külvilágot, hogy kényszeres gondolatait realizálja, azzal a zavaró sajátossággal, hogy ennek a gondolatnak a

* Eredeti megjelenés: Salvador Dalí: L'âne pourri. *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, 1930, 1 juillet, 9-12.

valóságát érvényesíti a többiek számára. A külvilág valósága ezáltal illusztrációként és bizonyítékként szolgál, és elménk valóságának szolgálatába helyeződik.

Az orvosok mindannyian elismerik a paranoiásoknál gyakorta tapasztalható gyorsaságot és felfoghatatlan leleményességet, amely elkerüli a normális emberek figyelmét, és hogy gyakran olyan következtetésekre jutnak, amelyeknek lehetetlen ellentmondani vagy elvetni őket, és amelyek szinte mindig meghaladják a pszichológiai elemzést.

*

Egy tisztán paranoiás folyamat révén lehetővé válik a „kettős kép” létrejötte, másképpen fogalmazva: egy tárgy reprezentációja, amely a legkisebb figuratív vagy anatómiai változtatás nélkül egyidejűleg egy teljesen különböző, másik tárgy reprezentációja lehet, megfosztva őt magát is mindenfajta torzítástól és rendellenességtől, amely felfedhetne valamilyen illeszkedést.

Efféle kettős kép előállítása a paranoid gondolkodás erőszakának köszönhetően volt lehetséges, amely ravaszul és ügyesen használta fel a szükséges mennyiségű ürügyet, egybeesést stb., hasznot húzva belőlük azért, hogy a második kép létrejöjjön, amely ebben az esetben a kényszerképzet helyébe lép.

A kettős kép (amely egyszerre példája annak, hogy valami lehet egy ló, s ugyanakkor egy nő képmása is) kiterjeszthető, folytatva a paranoiás folyamatot, egy másik kényszerképzet létezésére, amely elégséges ahhoz, hogy egy harmadik kép megjelenjen (például egy oroszlán képe) és így tovább, egészen addig, míg a gondolkodás paranoiás befogadóképességének mértéke nem szab határt az egymással versengő képek számának.

Materialista elemzés alá vetem azt a fajta mentális válságot, amelyet egy efféle kép vált ki, s egyúttal azt a még összetettebb kérdéskört is, hogy megtudjuk, melyik ilyen kép rendelkezik több létezési lehetőséggel, amennyiben elfogadjuk a vágy beavatkozását, és azt a súlyosabb és általánosabb problémát is, hogy megtudjuk, vajon ezeknek a reprezentációknak a sorozata korlátozott-e. Esetleg – mint ahogy minden okunk megvan ezt hinni – ilyen korlát nem létezik, vagy kizárólag minden egyes individuum paranoiás képességének függvényében létezik.

Mindezek lehetővé teszik számomra (feltételezve, hogy egyéb általános tényezők nem játszanak közre), hogy legalább azt kijelenthessem: fenntartom azt, hogy még a valóság képei is paranoiás tulajdonságunk mértékétől függenek; és hogy mindazonáltal (elméletileg) egy, az említett képességgel megfelelő mértékben felruházott egyén a vágya szerint képes látni egy valóságból vett tárgy formájának változását, éppen úgy, mint az akaratlagos hallucináció esetében, de súlyosabban, a romboló értelemben; és hogy a paranoiás egyszerű jelzése mindenki számára kontrollálhatóvá és felismerhetővé teszi a kérdéses tárgy különféle formáit.

*

A paranoiás mechanizmus, amely által a többszörös ábrázolású kép születik, megadja a kulcsot a szimulakrumok születésének és természetük eredetének megértéséhez, háborgása uralja azt a nézőpontot, ami alatt a konkrét többszörös

megjelenése rejtőzik. Éppen a haragból és a szimulakrumok traumatikus, a valósággal szembenálló természetéből, és a valóság és a szimulakrumok közti legkisebb ozmózis hiányából következtethetünk bármiféle *összehasonlítás* (költői) lehetetlenségére. Nem lehet összehasonlítani két dolgot, hacsak azok nem minden kapcsolat – legyen az tudatos vagy tudattalan – nélkül léteznek. Egy ilyen összehasonlítás valódisága egyértelműen illusztrálná számunkra a grátisz ideáját.

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.¹

Semmi sem akadályoz abban, hogy felismerjem a szimulakrumok többszörös jelenlétét a többszörös kép példájában, még akkor sem, ha az állapota egyikében egy rothadt számár megjelenését használja, és akkor sem, ha ez a számár ténylegesen és iszonyatosan oszlásnak indult, legyenek és hangyák ezrei borítják be, és így, ez esetben nem tudjuk kikövetkeztetni a kép különálló állapotainak jelentését az idő fogalmán kívül. Semmi sem tud meggyőzni arról, hogy a számár könyörtelen rothadása bármiben is különbözne a frissen csiszolt drágakövek rideg és vakító csillogásától.

Még azt sem tudjuk, vajon a három nagy szimulakrum: az ürülék, a vér és a rothadás mögött nem éppen az áhított „kincses sziget” rejtőzik-e.

Mi, a szimulakrumok szakértői, régóta megtanultuk felismerni a vágy képét a terror szimulakrumai mögött, sőt az „Aranykorok”² újjáéledését is a szégyenteljes, szkatologikus szimulakrumok mögött.

*

A szimulakrumok elfogadása, melyeket a valóság csak nagy erőfeszítések árán képes utánozni, elvezet minket az *eszményi* dolgok iránti *vágyakozáshoz* (*désir des choses idéales*).

Talán egyetlen szimulakrum sem hozott létre még olyan együttállást, amelyre ez az eszményi kifejezés olyan pontosan ráillene, mint arra a nagy szimulakrumra, amely az Art Nouveau felkavaró ornamentális építésze. Egyetlen közös akaratnak sem sikerült olyan tiszta és mégis annyira nyugtalanító álomvilágot létrehoznia, mint ezek az Art Nouveau épületek, amelyek az építészet határmezsgyéjén létezve önnönmagukban valósítják meg a kőbe dermedt vágyak igaz megtestesülését, ahol a legerőszakosabb és könyörtelenebb automatizmus árulja el fájdalmasan a valóság iránti gyűlöletet és a menedék szükségességét egy ideális világban. Éppen oly módon, ahogyan az a gyermeki neurózisban történik.

¹ Elsősorban Georges Bataille materialista ideáira gondolok, de általánosságban és egészében a régi materializmusra is; ahogy ez az úriember szenilis módon igényli a megfiatalodást, indokolatlanul bizakodva a modern pszichológiában.

² Salvador Dalí és Louis Buñuel közösen próbál meg dolgozni az „Aranykor” című filmen, amelyet 1929-ben mutatnak be, ám a festő és Buñuel között már a kezdetekor ellentéteket szül. A filmet Franciaországban 1930. december 10-én tiltják be. (A ford.)

Íme, itt áll előttünk, amit mégis olyannyira kedvelünk: az épületek hideg és döbbenetes tömege szerte Európában; amit alábecsülnek és figyelmen kívül hagynak az antológiák és a tanulmányok. Íme, csak fel kell lépni a mi kortárs esztéta disznóink ellen, a „modern művészet” utálatosságának ügyvédekkel. Sőt, íme, elég ellenállni a művészettörténet egészének.

*

Magától értetődő volna egyszer és mindenkorra kijelenteni a műkritikusnak, művésznek, és így tovább, hogy nem kell az új, szürrealista képzetektől mást várniuk, mint kiábrándultságot, rossz érzést és irtózatot. Teljes mértékben a plasztikus vizsgálódások és egyéb mellébeszélések határán maradván, a szürrealizmus új képei egyre inkább magukra veszik a demoralizálódás és a kétségbeesés árnyalatait és formáit. Nincs már messze a nap, amikor egy kép elnyeri egy egyszerű morális cselekedet kizárólagos értékét, amely mindazonáltal egy egyszerű akaratlan cselekedet (*acte gratuit*) értéke is.

Az új képek, akár a gondolkodás funkcionális formái, követni fogják a vágy szabad hajlamát, miközben erőszakosan el is fojtódnak. Ezeknek a képeknek a halálos aktivitása, más szürrealista tevékenységekkel együtt hozzájárulhat a valóság romba döntéséhez, mindazok javára, akik mindenféle esztétikai, humanitárius, filozófiai, stb. aljas és utálatos eszméken túl visszavezetnek minket a maszturbáció, az exhibicionizmus, a bűn és a szerelem tiszta forrásaihoz.

Idealisták, akik semmiféle ideában sem vesznek részt. A szürrealizmus ideális képei a tudat közelgő krízisének, a forradalomnak a szolgálatában állnak.

Egri Petra fordítása



English Summaries

Paranoia, Pathology, and the Arts

THEORETICAL ESSAYS

JERRY ALINE FLIEGER: My own private Schreber: A prehistory of postmodernism

Many of the most prominent theorists of the past several decades have commented on the related conditions of paranoia and schizophrenia as cultural or aesthetic models, often citing Freud's analysis of the psychotic Doctor Schreber to support their positions. These commentaries have often been determinative in shaping response to postmodernism. Žižek, for instance, is very critical of postmodernism as symptomatic of a lack of rigor ('schizophrenic' to some degree), while Deleuze famously thinks that paranoia is too rigorous and authoritarian, preferring 'schizophrenia' as a model for artistic fluidity and permeability. Eric Santner, most notably, has argued that Schreber's paranoia is a creative resource, reflecting flexibility of borders, and thus prefigures the postmodern turn to overdetermination and multiplicity. In this paper, I review this debate among theorists, adding an emphasis on the importance of the 'ludic' in Schreber's experience (he imagines that he is called a Luder, or joker, when he faces his critics). As the ludic is an essential element of postmodern thought, my own reading agrees with and reinforces Santner's emphasis on Schreber's 'paranoid' aesthetics as a template for a postmodern paradigm shift, anticipated by surrealists like Dalí, who also look to paranoia as a modality of their art.

Keywords: postmodernism, ludicity, paranoia, schizophrenia, thirdness/Otherness

RÓBERT SMID: Paranoia as the materiality of exclusion: The significance of paranoid psychosis in the psychoanalysis of Jacques Lacan

My paper argues that paranoia in the Lacanian psychoanalytic theory is closely connected to psychosis in a way that the former includes an operation that is characteristic of the latter; foreclosure. In the first part of my essay, I scrutinize Jean Hyppolite's summary of Freud's paper on negation and show how Lacan made use of the Freudian account of the term. In the second part, I follow Lacan's interpretation of Freud's analysis of Daniel Paul Schreber and

explain why paranoid psychosis was more crucial to Lacan's theory than Freud's. In the third part, I establish a connection between Lacan and German media theorist Friedrich Kittler based on paranoia as a material discourse. In the conclusion, I explain the Kittlerian statement that modern literature started with the materialization of paranoia from a Lacanian point of view.

Keywords: paranoia, psychosis, foreclosure, discourse network, materiality, depersonalization

DALÍ

ANTAL BÓKAY: Hysteria-criticism, paranoia-criticism – the adventures of surrealism with psychoanalysis and the secrets of the soul

Surrealism, a major movement of late modernism in the 1920s and 1930s showed an enigmatic parallel and interest in psychoanalysis as the poets, painters and novelists tried to open a new depth of personal self-understanding. They were “loving Freud madly”, studied psychoanalysis, Breton and Dalí visited him and integrated the basic ideas of psychoanalysis into their literary and theoretical discourses. Breton put dream and automatism in the center and developed a kind of hysteria-criticism, while Dalí introduced a more radical paranoia-criticism in his theories and creative work. Dalí's work showed important parallel ideas with the psychoanalysis of Lacan. Dalí in 1938 visited Freud in London and took his freshly finished picture *The Metamorphosis of Narcissus* with him. This major painting is an excellent summary of his paranoia-criticism. The structuring of the picture, the act of imagining the world through a paranoia-critical method creates a surrealist-hallucinatory psycho-analysis and talks about Dalí's and our own narcissistic lacks and excesses.

Keywords: surrealism and psychoanalysis, André Breton, Salvador Dalí, hysteria, paranoia, *The Metamorphosis of Narcissus*

PETRA EGRI: Object, gaze, and paranoia-criticism – Salvador Dalí's *Retrospective Bust of a Woman*

Salvador Dalí's paranoia-critical activity, a delusional-critical synthesis was a major development in the history of surrealism. It had several important parallel points with Jacques Lacan's psychoanalysis. Both stated the hallucinatory origin of artistic creation, the coincidence between interpretation and delusion, the creative power of paranoia, and the importance of repetitive structural forms. The *Retrospective Bust of a Woman* was one of his most important artworks in the 1930s, at the time of the development of the paranoia-critical method. The Bust was a ready-made, an object from the barber-shop, a porcelain head of a woman and Dalí added his associations to it later on. The paranoia-critical existence continued well into the future of the artwork, until 1977 Dalí has changed and developed it again and again. The material construction is saturated through the associations of the interpreter by irrational, free associations and paranoid connections.

Keywords: Salvador Dalí, paranoia-criticism, *Retrospective Bust of a Woman*, symbols of Dalí

JÓZSEF GEREVICH: Borderline tensions between personality and art. Salvador Dalí's paranoia-criticism

The surrealist period of Salvador Dalí's artistic development enabled the deepest layers of his personality to rise freely to the surface. He had to choose a method that kept the contents arising from the unconscious under control ("*paranoia-criticism*"). These unconscious contents brought him success, world fame, the unique and easily identifiable "Dalí style". However, he was not able to process these experiences. As a result, his personality could not develop properly, and his artistic development was impeded. This stagnation was manifested in the way he was torn between different tendencies. He painted dreams but deprived his dreams of their spontaneity. He was not able to achieve a balanced relationship with objects (human relations, inanimate objects); he was characterized by object fetishism. He was an artist, and although he had a talent for scientific studies, he did not become a scientist but nevertheless vied with the greatest scientists. And finally: he was greatly interested in psychiatric problems; he might have come very close to psychotic experience; in his art he made use of style features characteristic of psychosis. But he was not psychotic.

Keywords: Dalí's art, paranoia-criticism, borderline tensions, artistic development

IMAGE PATHOGRAPHY

MÁRIA SIMON: I.L.'s erotic drawings, or the disembodiment of desire

The historical Art Collection of the Department of Psychiatry and Psychotherapy, University of Pécs, embraces several thousand artworks, mostly those of schizophrenic patients. I.L., a severely ill patient diagnosed with chronic schizophrenia, created a big number of artworks (drawings and writings) during his recurrent psychiatric hospitalizations in the 1920s and 30s. This article approaches the most characteristic part of his oeuvre, i.e. his erotic drawings from a phenomenological point of view using a first-person perspective. The phenomenological approach emphasizes the key importance of subjective experiences in the understanding of severe mental disorders. Due to the specific erotic feature of the drawings, attention will be given to the distortions of the body experience and experiences related to sexuality in schizophrenia. After introducing the most current ipseity / hyper-reflexivity model of schizophrenia, the conceptualization of schizophrenia as a disembodiment of the self will be used as a theoretical framework.

Keywords: schizophrenia, art, phenomenology, disembodiment, sexual experience

JAVIER CUEVAS DEL BARRIO: Between silence and rejection. Sigmund Freud in the face of the avant-garde

The study is part of the author's doctoral dissertation, which investigates the position of Sigmund Freud regarding the avant-garde art. The pioneering role that Freud played with respect to various movements of the avant-garde art, particularly surrealism, is well-known. However, it is striking that he did not make any reference to avant-garde art in all his work, just briefly in his correspondence. The thesis tries to clarify his position regarding the avant-garde art, analyzing Freudian texts, the few contacts that he had with avant-garde artists, and a confrontation between Freud's artistic principles and those raised by the different vanguards.

Keywords: Freud, avant-garde, Kokoschka, Breton, Dalí, refusal, sublimation

IVETT ROZGONYI: “The artist of Beregszász” – in the footsteps of an extraordinary autistic individual

The emergence of the autism spectrum disorder presents a highly variable picture, however, there is a common quality disorder in communication, social development, and behavior. I process the pictorial and written legacy of the “artist of Beregszász” spanning nearly four decades, for which I also use the method of dynamic drawing examination. In the light of the biographical data, self-confessions, and works of the presumably autistic “artist” I look for connections between the images, the life events, and the personality of the artist. Self-healing, self-expressing activities (diary writing, drawing) played a special role in her life. Klára R. can rightly be considered an autistic art brut artist, as all her works are spontaneous, playful, uneducated, infantile and naive, her world of thought is also childish, self-centered, and honest. She created a separate world for herself, a regular activity that she directed, where she could relieve her tension, putting it at the service of self-healing. She sought to make up for her non-existent outside relations by this activity. The exceptional legacy of the “artist of Beregszász” also provides an opportunity to arrive at ideas of personality psychology, personality pathology, and critical psychology. Her life took place between four walls, which she represented using the vase symbol. This also symbolizes the desire for the mother, the return to the womb. People with autism are particularly likely to live in their closed world. In her paintings, the hell on earth and the suffering of a lifetime also appear together.

Keywords: autism, pictorial expression, savant syndrome, art brut, self-healing

TAMÁS TÉNYI: Pilinszky's aesthetics of theatre – a Winnicottian note

In Pilinszky's thinking oeuvre, his views on theater, which can be read in many places, represent a significant part. In the poet's conception, the theater is going through a special crisis in our time, which Pilinszky called the “loss of presence”. The poet saw the answer to the problem of this loss in the “sacral theater” and he often recalled the teachings of Catholic theology about Mass. While the Mass shows the past by showing the events of Easter, the participant in the Mass is also a participant in a present event, in the Sacrament of the Altar,

the participant of the Mass can connect “through the material dimension of the here and now” with Jesus Christ. In my view, a fruitful parallel can be drawn between Pilinszky’s theory of art and the theory of the British psychoanalyst, D.W. Winnicott on transitional objects and phenomena. The paper tries to explore these parallels.

Keywords: János Pilinszky, aesthetics of theatre, Mass, transitional objects and phenomena, D.W. Winnicott

ARCHIVES

LOUIS ARAGON – ANDRÉ BRETON: The fiftieth anniversary of hysteria (1878–1928)

The manifesto was published in 1928, in the journal *La Révolution Surréaliste*. Aragon and Breton celebrated hysteria as a symbol of political and aesthetic rebellion. Breton was directly and enthusiastically connected to psychoanalysis; Aragon was less involved, but wrote poems and novels with the technique of automatism and dream. The manifesto (after Charcot, Babinski, Freud, Janet) discovers psychiatric illness in the character of the modern, surreal man (more precisely, the woman of free sexuality). Hysteria is considered poetic and erotically female, a welcome feature of surreal modernity. This year, in 1928, two notable novels are born praising the pathology of hysterical femininity: *Irène’s Pussy* by Aragon and *Nadja* by Breton (and an unmissable third: *Story of the Eye* by Georges Bataille).

Keywords: hysteria, sexuality, femininity, surrealism, modernity

SALVADOR DALÍ: The Rotting Donkey

“The Rotting Donkey” is Salvador Dalí’s perhaps most important theoretical essay. It was published in July 1930 in *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, which was then the official journal of the Surrealists. It already contains all the ideas that became the basic elements of his thinking in the years to come. He discusses a new approach, connecting paranoia (as an active mental process) to the surrealist theory of art. Besides his paranoia-criticism the concepts of the double image and simulacrum are also mentioned. Dalí was only 26 years old at the time, freshly got into the surrealist movement. He created already significant paintings (such as the *Invisible Sleeping Woman*, *Horse*, *Lion*, cited as a model for the double image) and made an great impact on his young environment. For the young psychiatrist Jacques Lacan, for example, this essay was decisive in the preparation of his doctoral dissertation on paranoia.

Keywords: surrealism, paranoia, double image, simulacrum, Lacan

* * *



E számunk szerzői

Aragon, Louis (1897–1982), francia szürrealista költő, író, esszéista

Bókay Antal, egyetemi tanár, Pécsi Tudományegyetem, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék és Elméleti Pszichoanalízis Doktori Program. E-mail: antal.bokay@gmail.com

Cuevas del Barrio, Javier, Faculty member, Department of Art History, University of Malaga. E-mail: jcuevasb@uma.es

Dalí, Salvador (1904–1989), katalán-spanyol szürrealista festő

Egri Petra, PhD-hallgató, Pécsi Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola. E-mail: epetra90@gmail.com

Flieger, Jerry Aline, Professor of French and Comparative Literature, Rutgers University. E-mail: jflieger@french.rutgers.edu

Gerevich József, pszichiáter, Addiktológiai Kutató Intézet, Budapest. E-mail: gerevichjozsef3@gmail.com

Rozgonyi Ivett, doktorandusz, Pécsi Tudományegyetem, Elméleti Pszichoanalízis Doktori Program. Email: rozgonyii@gmail.com

Simon Mária, pszichiáter, pszichoterapeuta, egyetemi docens, igazgatóhelyettes, Pécsi Tudományegyetem Pszichiátriai és Pszichoterápiás Klinika. E-mail: simon.maria@pte.hu

Smid Róbert, irodalom- és kultúratudós, kritikus, ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport. E-mail: rob.smidi@gmail.com

Tényi Tamás, pszichiáter, pszichoterapeuta, egyetemi tanár, Pécsi Tudományegyetem, Pszichiátriai és Pszichoterápiás Klinika. E-mail: tenyi.tamas@pte.hu