

Kiváló holttestek diétás menüben

A szürrealista mozgalom Dalítól Magritte-ig
GYÖRFFY LÁSZLÓ

Magyar Nemzeti Galéria, 2019. X. 20-ig

„Nietzsche, Freud, II. Bajor Lajos és Karl Marx éneklik tanaikat utolérhetetlen virtuozitással, szép sorjában felelgetve egymásnak, Bizet zenéjére. Ez a jelenet a Vilabertran-tó partján fog játszódni, a tó közepén pedig, derékig a vízben egy torreadornak öltözött vénséges vén nő fog állni, a hidegtől reszketve, kopaszra borotvált fején finom fűszerekkel

ízesített omlettet egyensúlyozva, ahányszor csak az omlett lecsúszik a vízbe, jön egy portugál, és megint tesz egyet a fejére” – részletezi Salvador Dalí 1953-as naplóbejegyzésében soha meg nem valósult filmtervének, a *Hús-vér talicskának* egyik jelenetét, amelyet többek között felrobbanó valódi hattyúk és más grandiózus megoldások követtek volna.

Az abortált forgatókönyvek frusztrációja lengi be *A szürrealista mozgalom Dalítól Magritte-ig – Válság és újjászületés 1929-ben* című meglehetősen diétás válogatást, amely hústalan és vértelen formában tálalta a szürrealista lakomát, a még könnyebb emészthetőség kedvéért egy kis Picassóval és Brassáival fűszerezve. A szorongásig fokozott ismeretterjesztő szándék a korabeli dokumentumoktól a portréfotókig mindent bevetett, hogy történetileg eligazítsa a nézőt a korszakról, csak épp hiányzott az a tébolyult vizuális örvény, amely berántotta volna a látogatót, hogy kalandra induljon az irracionális meghódításához – a *felettes én* által uralt textualitás erőteljesebb volt, mint az *ösztön-én* termelte képzőművészeti anyag, amely inkább takarékos tanulmányilusztrációnak hatott. Alberto Giacometti *Kidobandó kellemetlen tárgya* (1931) elégánsan frivol fallikusságánál vagy André Masson *Eksztázisánál* (1938) a szürrealizmus tudott jóval kellemetlenebb és extatikusabb is lenni – például a Man Ray által fotózott kellemesen pornográf, *1929* című fényképes breviáriumban, amely a kiállítás katalógusában még elfért, de a tárlaton a művész fabábuival eljátszott szexjelenetek kiskorúsították a közönséget. A szürrealizmus világfővárosában, ahol Dalínak múzeuma van a Montmartre-on, Paul Éluardról tér van elnevezve, és paranoiakritikus Camembert sajtok mutatják az elfolyó időt, izgalmas lehet a szürrealista mozgalom belső konfliktusait bemutatni a nagyközönségnek André Breton zöld pipáján (*Ez nem pipa!*) vagy Georges Bataille *Napánuszán* keresztül vizsgálva az 1929-es évet, ám ugyanez Magyarországról zavaróan sok és kevés lehet egyszerre, ha úgy kell bekapcsolódnunk a Les Deux Magots kávézó hátsó helyiségében zajló orgiába, hogy még a teraszig se jutunk el. Nálunk soha nem volt szürrealizmus, mert az út vagy csatáros (Mednyánszky) vagy poros (Munkácsy), és a por vagy a sár pont olyan magasra csap fel, hogy ne lássunk semmit René Magritte nehézsúlyú felhőiből. Odilon Redont követve eleve csukott szemmel kellett



fotó: Pompidou Központ és Nemzeti Modern Művészeti Múzeum, Philippe Migeat, Dist. RMN-GP

RENÉ MAGRITTE: *A vörös modell*, 1935, olaj, vászon, karton, 56×46 cm

Pompidou Központ és Nemzeti Modern Művészeti Múzeum, Párizs

volna kezdeni mindent, hogy ne érhesen bennünket a látvány-
elvűség mocskos ragálya: a művészettörténet leghosszabb
REM-fázisa a *Második kiáltvány* címlapján érhető tetten, ahol
Magritte képe körül a csoport tagjai megálmodják a mozgalom
folytatását – mint kiderült, mindenki nagyon máshogyan.

A lehunyt szemnél csak a szem kinyomásával kerülhetünk
mélyebbre: az *Andalúziai kutya* (1929) 16 és fél perces
lidércnyomásában a *Patyomkin páncélos* (1925) vérző szemű
dajkájának közelije kísért a kettévágott szemgolyó nyitóké-
pében és a rothadó számár szurokkal elárasztott tekintetében.
A szürrealista reggeli adekvát helye a szemüreg: Victor Brauner



fotó: Thyssen-Bornemisza Múzeum és Gala-Salvador Dalí Alapítvány

SALVADOR DALÍ: *Álom, melyet a gránátalma körül repkedő méh váltott ki egy pillanattal az ébredés előtt*, 1944, olaj, fa, 51×41 cm

Thyssen-Bornemisza Múzeum, Madrid

1931-ben megfesti a *Kioperált szemű önarcképet*, majd hét évre rá egy verekedés során az Oscar Domínguez által elhajított üveg örökre kiüti bal szemét. Bataille számára nem a látás az alkotás kulcsszava, hanem a vaktság, mert a szem hazug szerv: a megismerés valódi eszközeként a bikaszarv kilóki otthonos fészkeből az áruló golyóbist, hogy lágytojásként kedveskedjen

a testnek. Ha nem is a *határsértés*, mint inkább a hiány esztétikája révén a *nem látás* határozta meg a kiállítás pozícióját, amely kényyszeresen az 1929-es év jegyében fogant. A *year zero* lehetett volna akár 1924 is, az első szürrealista kiáltvány megjelenése az önműködő írás bűvöletében, vagy 1925, amikor Budapesten Léderer Gusztáv felesége segítségével *összefüggéstelen* darabokra vágta Kodelka Ferenc holttestét, miközben Párizsban hasonló, de ellentétes irányú gyakorlat vette kezdetét: a Rue du Château 54. szám alatt a kollektív szekreterjátékból megszületik a *Kiváló holttest* (az először összeollózott „a kiváló holttest újbort iszik” mondatból), hiszen „a költészetet nem egyvalakinek kell csinálnia, hanem *mindenkinek*” (Lautréamont).

A titok és a véletlen összjátékából kirajzó hibridek arzenálja örökös hálálal tartozik a közös szürrealista agynak Burroughs cut-up technikájától Jake and Dinos Chapman bárdolatlan rézkarcmutánsaiig. A *kiváló holttest* az a szupermetafora, amely nemcsak tökéletesen használható keretet biztosít a 20. század nyálkás és *formátlan* monstrumának, hanem a szürrealista csoport közös portréja is: megannyi indokolatlan végtag vagy kinövés, csattogó vagina dentata, kényelmetlen hipertrófia vagy üszkösödés, belső törés, megsokszorozódó és önmagukat felfaló fejek, a szivárvány minden színében tündöklő májak és tüdők, földig érő vagy szégyenükben leváló péniszek, leharapott ujjak és égnek álló hajak. Ez a szürrealista csoport története, amelynek mentén az esztétikai együttthatókat felfejteni érdemes, és amihez képest irreleváns, hogy 1929-ben Breton kizárja Desnost, Massont vagy Artaud-t: persze a kisrealista beszámolóik ígézetében el lehet időzni a grundon a teremtés impotenseinek táncán, miközben az udvar végében található deszkabudiban Bataille onanizál a Mélység felett.

A Nagy Depresszió árnyékában valódi fordulópontra volt Dalí csatlakozása a csoporthoz, vagy az *Andalúziai kutya* bemutatójának váratlan sikere – kár, hogy a tárlaton épp 1929-ből nem szerepeltek Dalí-képek, viszont felbukkant egy 1931-es éber hallucinációja (*Részleges hallucináció: hat Lenin-kép a zongorán*). A Camembert-húsú Dalí-embrió az ödipuszi színház legfenyegetőbb dramaturgiáját követve vergődött a Hitlerré változott arctalan, párnás hátú dajka és a Tell Vilmos-i apa között, aki szuperfallikus számszeríjait a bűnös gyümölcs helyett arcára szegezte. Sigmund Freud szerint a hős az, aki az apai tekintély ellen fellázad: saját apja után Dalí újabb és újabb kéretlen apák terrorizálták Tell Vilmos maszkjában – ilyen volt Lenin és a művésznek a kommunista párthoz való viszonyát mindennél feljebb helyező Breton, aki Bataille szerint „vallásos vállalkozását egy forradalmi frazeológia álcája alatt vitte véghez”. A Breton által kizárt tagok gyilkos pamflettel reagáltak (*Egy hulla*, 1930), melynek címlapján az instant hulla Jézus fejével lepleződik le. Breton holtteste Dalí számára nem volt kiváló, csak kemény, agya pedig ízetlen, nem úgy, mint Freud koponyája, melynek felismerte morfológiai titkát: csigaként jelenítette meg,



Fotó: Pompidou Központ és Nemzeti Modern Művészeti Múzeum, Philippe Migeat, Dist. RMN-GP

MAX ERNST: *A vízbe fulladt ember elegáns gesztusa*, 1929, kollázs, papír, karton, 16,2×14,7 cm

Pompidou Központ és Nemzeti Modern Művészeti Múzeum, Párizs

amiből csak ki kellett venni a velőt egy csipesszel, hiszen „a szépségnek ehetőnek kell lennie”. Lenin a *Tell Vilmos talánya* (1933) című festményen szaturnuszi étvágygal készül elfogyasztani a gyermek Dalít: az első világháború utáni korszak szimbolikus támasza, a mankó Dalínál masszív alátámasztást jelentett Leninje több méteres fenekének is, mely csak akkor lágyul meg, mikor átviharzik a tájon a vágy szele, hogy azután mindent kővé dermesszen a Halál. Dalí egész életében a *Holtak szigetének* belsejét festette az Ampurdan síkságra költöztetve azt: szélsőséges geológiai és légköri viszonyok uralta sivatagi festészet ez csakúgy, mint Yves Tanguy „kétségtáinak” precíz piktúrája. Dalí soha nem járt Afrikában, ezért azt olyannak álmodhatta, amilyennek akarta; Tanguy járt ott 1930-ban, és olyannak festette, mint amilyen az egész Föld lesz az utolsó kataklizma után vagy egy idegen planétán, ahol a biomorf nyüzsgés *posztumán* bizonytalansága uralkodik: élő és élettelen édeskésen szenttelen egyesülése zajlik az oxigén nélküli kásás levegőben a félig felzabált látóhatár előtt – de legalább emberek nélkül.

1929-ben Breton a kisstilű tisztogatás közepette visszavette a csoportba Tristan Tzarát – aki annak idején a Megszomorított Országot maga mögött hagyva a véletlenülből létrehozta Zürichben a Dadát, elvégre „a művész a véletlenhez van láncolva” (Jean Dubuffet). Pontosabban: el kell fogadnia „az ellenszegülő anyag hajlandóságait és ellenszegüléseit”, mint amilyen Bataille *alantas anyaga* is, amely nem hal meg, csak megszűnik létezni. „A Dada összezúzta a világot, de a törmelék élvezetes” – jelentette Henri Lefebvre 1923-ban a Dada



fotó: magángyűjtemény

ANDRÉ MASSON: *Az eksztázis*, 1938, bronz, 92,3×61,3×31,6 cm
magángyűjtemény

és a szürrealizmus közti vékony hasadékból, ahol Max Ernst is megtalálta a kollázs szabadságát, azaz „két látszólag összebékíthetetlen valóság társítását egy látszólag oda nem illő térben”, vagyis az esernyő és a varrógép véletlen találkozását a boncasztalon. A *100 fej nélküli nő* (1929) kollázsregényének kettős értelmű címében ott burjánzik egyfelől a kiváló holttest hidratermészete, másfelől a dadaizmus rombolása és Bataille fej nélküli emberképe. A kollázs a Dada öröksége, de a Dada nem nagyon álmodozott, mert Francis Picabia gyufaszálai és Hans Arp lapfűrészpei peckelték ki a szemhéját, hogy tartós inszomniában végezze támadását a korrumpált Értelme ellen. Bataille „titkos” társasága és antidiálektikus kiadványa, az *Acéphale* 1936-os címlapján Masson lefejezett, a vitruviusi embert megcsúfoló ábrája a ráció szerve, a *fej* hegemoniája által uralt modernizmuseszemény ellen tüntet: „Bataille egy olyan megváltó, aki az áldozati logikát alkalmazva felmenti a modern embert az alól az elviselhetetlen teher alól, hogy Isten helyére önmagát állítsa” (Horváth Márk – Lovász Ádám). Az *Acéphale* központ nélküli, kaotikus mivoltát a centrumba helyezett labirintusszerű bélrendszer jelöli,

hiszen Rosalind E. Krauss szerint a tudatalatti megfeleltethető a labirintus modelljének, melynek struktúrája rejtélyes és nem hierarchikus, uralkodó képe pedig a Minotaurusz. A szürrealista mozgalom második jelentős folyóiratában (*Minotaure*) felélesztette tetszhalotti álmából a szörnyet, de nem hozta ki a labirintusból: az 1937-es szám címlapját ismét Magritte asszociációi díszítették perverz lábmetonímiájával a sarokban (*A vörös modell*, 1935). Magritte dadaista gyökerű racionális iróniája ott van minden képén, ami nem más, mint az abszolút gondolat leírása, melynek *értelme* épp annyira felismerhetetlen marad, mint a világ értelme.

A Breton-Bataille ellentét csak lerágott szeméremcsont: valójában Breton mindenén áthatoló tekintete, transzparenciára való törekvése és Bataille pusztító, fekete Napból eredő sötét humora és miszticizmusa egymás tökéletes kiegészítői voltak. „Minden jel arra mutat, hogy az emberi szellem elér egy pontra, ahonnan az életet és a halált, a valóságost és a képzeletbelit, a múltat és a jövőt, a közölhetőt és a közölhetetlent, a fentet és a lentet már nem fogja fel ellentétekként” – írja Breton a második kiáltványban a szürrealizmus feladatáról, ami ennek a pontnak a megkeresését jelenti. „A halott Marcelle kevésbé állt távol tőlem, mint az élő, abban az értelemben, hogy, mint én gondolom, a létezés abszurdításának mindenhez joga van” – fogalmaz Bataille narrátora *A szem története* című kisregényében, pesszimizmusával kormozva be azt a *befelé* nyíló ablakot, amit Breton minden képben keresett. A kortárs



Fotó: Pompidou Központ és Nemzeti Modern Művészeti Múzeum, Philippe Migeat, Dist. RMN-GP

művészet esztétikáját előrevetítő formátlanság ott lapul Bataille folyóirata, a *Documents* (1929–1930) hasábjain: Jacques-André Boiffard szétrnyomott legyeket ábrázoló fotóin vagy Eli Lotar könyörtelenül tárgyilagos belsősegein és véres mészárszék hulladékein (*A Vilette vágóhídjai*, 1929) – az erőszak felvállalásával a transzgressziót tűzve poétikája zászlajára, melynek elkendőzésével Bataille szerint a Breton-féle út egy „élmélyítően utópisztikus szentimentalizmus” felé haladt. Ahhoz, hogy megtudjuk, mi felé is haladt, el kellett volna hagyni az 1929-es évet: Deleuze és Guattari az *Anti-Ödipuszban* (1972) az állítja, hogy a tudatalatti nem figuratív és nem reprezentatív, hanem gépies és produktív: a pszichoanalízis által passzivitásra ítélt neurotikusnál jobb a sétára induló skizofrén, aki igazi utópistaként a világ megváltoztatásáért száll harcba. A neoavantgárd művészet aktív világmegváltó sétáját a földbe döngölte '68 csődje, a csodából pedig 4D-s szilíciumdarabok maradtak, leginkább veszélyes hulladéknak. „Megoldás-e az öngyilkosság?” – tette fel a kérdést a *Révolution Surrealiste* legelső száma, amire René Crevel igennel felelt, talán nem akarta megvárni, amíg a lakoma kihül. Az *Andalúziai kutya* tetemén sokan áthajtottak az elmúlt kilencven évben, de a rövidfilm sztárja, Pierre Batcheff pár évvel később

SALVADOR DALÍ: *Láthatatlan alvó nő, ló, oroslán*, 1930, olaj, vászon, 50,2×65,2 cm
Pompidou Központ és Nemzeti Modern Művészeti Múzeum, Párizs

túlادagolta a Veronáját, filmbéli partnere, Simone Mareuil pedig idővel felgyújtotta magát szülővárosa közepén. Fáklyája nem a „rejtett zugok bevilágítására” alkalmas szürrealista „képfény” volt, amit Breton ígért, s ami a mozgalom tűzéből fokozatosan kihuny, miközben az 1959-es párizsi *E.R.O.S. (Exposition Internationale du Surréalisme)* kiállításon megtörtént az Utolsó Vacsora is, egy felülstilizált kannibállakomával, ahol Marcel Duchamp még igazított kicsit a terítéken, majd eltűnt a sarkon. A szürrealizmus feltalálta az installációt, de életében nem tudta *elég* nagygyá növeszteni. Dalí utolsó álmában talán olyannak láthatta a Port Lligat-i tengerpartot, amilyenek mindig is szerette volna: a végső dantei panorámaként, fák helyett a dűnékbe ültetett háromezer elefántkoponyával, derékig a homokba temetve bebalzsamozott fejjel és égnek szegezett antennákkal. Magritte sírja súlyos sziklaként lebeg a Semmi felett, s valahol a távolban Man Ray üvegkönnycseppjei potyognak egy ismeretlen modell szürkepenész arcáról, ahogy a savas eső kioldja a ragasztót. A kiváló holttest nem iszik többé újbort, mert az időközben megecetesedett, csak hagyja, hogy kidurran, ragacsos, fekete luftballonhoz hasonló tetszőleges tagjából kisarjadjon egy harmatos rózsa rémképe: „Kék egemről az álmok lombja / Büdös virágokra potyog / Álomban látok álmodozva / Hájás tigris hült csillagot” (Guillaume Apollinaire).