

33. Slavoj Žižek: *Psychoanalyse und deutscher Idealismus*. Mesotes, Wien, 1992. I. 8. Érdemes megemlíteni, hogy Žižek, aki Freud és Lacan munkáin iskolázott szellem, elsősorban nem a mimetizmusban, hanem a felettes Én „minden oldalról jövő bombatámadásaiban” látja e bizarr magatartás első számú indikátorát. Mint fentebb láttuk, Girard nem osztja ezt az álláspontot. Szerinte a szimbolizáció szintjére emelkedett mimetizmus teszi ki az emberi mivolt lényegét. Az effajta mimetizmusnak vannak relatíve veszélytelen, úgymond normális formái, amelyekre értelemszerűen kevésbé figyelünk fel. A dolgok mindig a patológikus túlzás szintjén válnak érdekessé.
34. Girard: *Anorexie et désir mimétique* 48.
35. Az igazat megvallva jómagam is a Girard által emlegetett stanfordi kollégák életformáját élem. Minden reggel hat kilométert futok, délután erősítés a főiskola konditermében, korábban némi úszás és kérekpározás belefért az időmbe. Ilyenformán talán én is a patológikus mimetizmus áldozata vagyok.
36. Girard: *Anorexie et désir mimétique* 50.
37. Uo. 42.
38. Marcel Mauss egyik testtechnikákról szóló írásában a következőket olvashatjuk a *hexisz* (testi viselkedés) szociális determináltságáról, illetve mimetikus természetéről: „Egyfajta megvilágosodás a kórházban ért [a szóban forgó történet nagyjából az 1930-as évek közepén játszódott le. – K. L. A.]. Beteg voltam New Yorkban. Azon töprengtem, hol láttam én már így jární fiatal lányokat, mint ahogy az ápolónőim járnak. Volt időm töprengeni rajta. Végül rájöttem, hogy a moziban. Amikor visszajöttem Franciaországba, megfigyeltem, főként Párizsban, ennek a járásmódnak a gyakoriságát; a lányok franciák voltak, és ugyanúgy jártak. Az amerikai járásmód a mozi jóvoltából elkezdett nálunk is meghonosodni.” Marcel Mauss: *Szociológia és antropológia*. (Ford. Saly Noémi) Osiris Kiadó, Bp., 2000. 428.
39. René Girard: *Láttam a sátánt, mint a villámást lehullani az égből. A kereszténység kritikai apológiája*. (Ford. Sujtó László) Atlantisz Könyvkiadó, Bp., 2013.
40. Girard: *Les origines de la culture* 122.
41. Uő: *Láttam a sátánt, mint a villámást lehullani az égből* 138.
42. Uo. 170.
43. Girard: *A bűnbak* 296. (*Le Bouc émissaire* 264.)
44. Uo. 311–312, illetve 278–279.
45. Girard: *Láttam a sátánt, mint a villámást lehullani az égből* 216.

SZIMBÓLUM ÉS REPREZENTÁCIÓ RENÉ MAGRITTE MŰVÉSZETÉBEN

■ Tanulmányom egy a reprezentáció és a szimbólum fogalmának a festői alkotófolyamaton belüli viszonyának felvázolására irányuló kísérlet. Abból a feltevésből indulok ki, miszerint a művész alkotótevékenysége közben egyben saját műve állandó befogadjaként működik. Ennek köszönhetően lehetségessé válhatnak azok az alkotóművész által tudatosan vagy tudattalanul szükségesnek tartott változtatások, amelyek a szimbólumot, avagy szimbolikus kifejezést bizonyos hatások következtében reprezentációba fordíthatják, illetve – az alkotófolyamat lezajlásától függően – a reprezentáció is szimbólummá válhat. E folyamat bemutatásához a szimbólum és a reprezentáció főként Goodman, Ricoeur és Gadamer írásaiban található értelmezését vizsgálom. Reményeim szerint sikerül bemutatnom a szimbólum és a reprezentáció mozgását, változásának lehetőségeit az alkotófolyamaton belül.

Mielőtt hozzákezdenék a fentiek részletezéséhez, ismét hangsúlyoznom kell, hogy céloom az alkotófolyamat belső vizsgálata, vagyis a művész és készülő műve közti kapcsolat felvázolására törekszem, tehát nem a kész műből indulok ki. Felteszem, hogy az alkotói aktus során felmerülhet olyan reflexió, amely a mű egy adott állapotára mint egyfajta referenciára irányul.

Írásomban René Magritte munkáit választottam a reprezentáció és a szimbólum viszonyának bemutatására, mivel egyrészt alkotásaiban mind a kifejezés, mind az ábrázolás fellelhető, amelyek segítségével „provokatívan és zavarba ejtően, kénye-kedve szerint játszik a látható világgal”.¹ Másrészt, mivel a játékhoz megkérdőjelezte a szavak jelentését, művészetében a szimbólum és reprezentáció egymásba fordulásában szerepet vállaló interpretáció egyéni működésére számíthatunk.

Szimbólum és reprezentáció

■ Mindenekelőtt érdemes végigvenni a szimbólum és reprezentáció azon meghatározásait, amelyeket alkalmazni fogok a céloom – azaz a szimbólum-reprezentáció viszony

alkotófolyamaton belüli leírásának – eléréséhez. Egyszerűbb utat biztosítana számomra, ha vagy szimbólumnak, vagy reprezentációnak neveznék minden műalkotást, vagyis ha kiterjeszteném például Schleiermacher szimbólumfogalmát, amely szerint szimbólum „az, amiben valami mást ismerünk fel”, vagy épp Goodman általánosító reprezentáció-meghatározását fogadnám el, mely szerint „a reprezentáció relatív: bármely kép bármely tárgyat reprezentálhat”.² Talán ez megoldást jelentene a felvetett problémára, azonban egy ilyen átfogó értelmezés – érzésem szerint – inkább bonyolítaná helyzetet, mintsem valódi segítséget nyújtana. Haladjunk inkább lépésről lépésre.

A szürrealizmust választva témánként természetesen a pszichoanalízis által leírt tudattalamból feltörő, az álmokban megnyilvánuló elfojtott tartalmakat megjelenítő szimbólumot kell megemlítenem. Mégsem szándékozom részletesen bemutatni a pszichoanalízis által képviselt gondolatokat, mivel egyrészt a szürrealisták Freud leírt módszerei közül inkább azt emelték piederesztálra, amelyet maga Freud a legalkalmatlanabbnak tart a művészeti tevékenység szempontjából, vagyis az automatizmust. „A freudi »cenzúrá« elítélték [...], minden lélekellenőrzést merényletnek, torzításnak, romboló beavatkozásnak tartottak. A tudattalant a tudatos rovására dicsőítették.”³ Ezzel szemben ezt írja Freud: „nem létezik olyan lelki apparátus, amely csak az elsődleges folyamattal rendelkezik.”⁴ Másrészt Magritte sem volt elragadtatva a tudattalan és a szimbólum túlhangsúlyozásától, „úgy tekintett a pszichoanalízisre, mint a tudattalan áltudományára”.⁵ Ennek némileg ellentmondani látszik *A terapeuta* című műve, amely elgondolkodtató és szimbólumgazdag megjelenésével, úgy gondolom, egyszerre kritikája és példája „a tudattalan áltudományának”. Vagyis ebben az értelemben Magritte olyan szimbólumokat használ, amelyekkel reprezentálja a jelentést.

A fentiekkel nem szeretném azt sugallni, hogy egyetértek azzal a felfogással, miszerint a reprezentációk szimbólumok, ahogy Goodman állítja: „Az a leplezetlen tény, hogy egy képnek ahhoz, hogy reprezentáljon, ennek szimbóluma kell hogy legyen, képviselnie kell, referálnia kell rá.”⁶ Gadamer – aki tulajdonképpen „a reprezentációk: szimbólumok” tétel helyett „a szimbólumok: reprezentációk” tételt állítja fel – megállapításával is csupán részben értek egyet. Gadamer szerint a szimbólum szintén képvisel, „jelenvalóvá tesz valamit”,⁷ reprezentációs struktúrájával közvetlen jelenlétet biztosít,⁸ azonban a szimbólumok által reprezentált, azaz felmutatott „léte tartalmilag nem gyarapodik tovább”. Vagyis mivel a szimbólumok „közvetlenül a jelentést reprezentálják”,⁹ nem jelenik meg többlet. Viszont ha Kantra gondolunk, eszünkbe jutnak a szimbolikus ábrázolásról szóló sorai, melyekben a szimbólum közvetettséget mutat, mivel reflexió útján juttat el a fogalomhoz.¹⁰ A szimbólumok így – amellett, hogy egyetértek azzal, hogy „a szimbólumokat ismerni kell, [...] ha követni akarjuk útmutatásukat”¹¹ – többletet rejtenek, ami különösen érvényes a szürrealista alkotásokra.

A szürrealista művészek a szimbólumok személyes jelentésének kifejezésére törekednek, ezért a szürrealista festmények szimbólumaihoz nem csupán a művön, hanem a művészen keresztül juthatunk el, ha eljuthatunk egyáltalán. Azonban ezekben a szimbólumokban is „valami mást ismerünk fel”, más helyett állnak, más képviselnek, és így tovább, ezért amint megjelennek az alkotófolyamatban, vizsgálhatóvá válnak. Csupán azt kell szem előtt tartanunk, hogy nem rendelkeznek rögzített jelentéssel, ami egyszerre nehezíti és teszi egyszerűbbé a befogadó helyzetét. Amint azt korábban már hangsúlyoztam, jelen írásomban kizárólag az alkotóművészi befogadó tevékenységének működését szeretném megvilágítani, amelyhez egy olyan átjáróra van szükségünk, ami a művész és saját szimbólumai felett ível, még ha talán csupán egy ingatag, a legkisebb mozgásra is kilengő, foghíjas függőhídra lelünk is. A kérdés tehát a következő: miként reprezentál a művész saját szimbóluma, és hogyan illeszti be ezeket a közvetlen jelentéseket az alkotómunkába?

A hangsúly a folyamaton van, azon az alkotói munkán, amely során a szimbólum vagy szimbólumok részt vállalnak a mű világának megteremtésében. Nyilvánvaló naivitás lenne azt gondolni, hogy például egy álomban látott szimbólum önmagában képes lenne megtölteni, felmutatni egy alkotást, szükség van még valamire, ami kifejtí a szimbólumot a művész számára. Az álmat el kell mesélni, hogy festmény lehessen, a szimbólumból csak így nyílhat ki egy világ, a festmény saját világa. Miként zajlódhat le ez a folyamat?

Ha Gadamert kérdezzük, akkor ez a kifejtési művelet nem más, mint reprezentáció. Goodman valószínűleg továbbra is szimbólumról beszélne, s végül Ricoeur lenne az, aki – legalábbis véleményem szerint – a szimbólum kettős értelmével egyfajta kapcsolattartóként léphetne fel Goodman és Gadamer között. Így ír a szimbólumról: „Szimbólumnak nevezek minden olyan jelentésstruktúrát, amelyben a közvetlen, elsődleges, szó szerinti értelemtől még egy közvetett, másodlagos, képes értelmet is jelez, amelyet csak az elsősorban keresztül foghatunk fel.”¹² S hogy még egy lehetséges átvezető fogalomra is rámutassunk, meg kell jegyezni, hogy a szürrealizmusban a tartalom, a jelentés megmutatása az elsődleges cél. Ebből következően a kifejezés az a fogalom, amelyet semmiképpen sem mellőzhetünk, ha szürrealista alkotásokról szeretnénk beszélni. A Goodman számára is fejtörést okozó fogalom, amelyben megtörni látszik a reprezentáció és szimbólum egysége, vezethet át minket a szimbólum és reprezentáció vagy épp reprezentáció és szimbólum átfordulásán.

A kifejezés használata Magritte esetében különösen érvényesnek tűnik, mivel „Magritte elsősorban az ideák festője volt, inkább a látható gondolatok, mint a tárgyak festője”¹³ – azonban a tárgyak pontos ábrázolása mellett, mi több, abból kiindulva. Összefoglalva tehát be kell látnunk, hogy a szürrealista művek esetében nem elégedhetünk meg egyszerű képviseléssel és bemutatással, a rejtett tartalom felkutatására kell indulnunk, ami egyfajta önmegismerési folyamatot igényel.

Magritte alkotói módszere

■ Itt az ideje, hogy Magritte álláspontját is kiderítsük a fentiek vonatkozásában. Ahogy már szó esett róla, Magritte festményein ötvöződni látszik a szimbolikus kifejezés és az ábrázolás, csak hogy ő maga tagadta a szimbólumok használatát: „Az emberek szüntelenül szimbolikus szándékokat kutatnak képeimen, pedig hasztalanul, mivel soha nem folyamodtam szimbólumok alkalmazásához.”¹⁴ Ezzel a kijelentéssel máris szorult helyzetbe kerültem. Hogyan végezhetném el tervezett vizsgálatomat épp egy olyan szürrealista művész munkásságát példaként állítva, aki idegenkedett a szürrealista módszerektől, és különösen az álom és fantázia közvetlen kifejeződéseknek reményében használt automatizmust utasította el a leghatározottabban. Magritte mellett azonban akadtak mások is, akik ugyanolyan szkeptikusan álltak az automatizmus dicsőítéséhez és egyáltalán lehetőségéhez, mint például a szürrealizmust is megjárt költő, Louis Aragon: „ha a szürrealista módszert követve szomorú hülyeségeket írtok le, úgy az még szomorú hülyeség marad”.¹⁵ Nos a szürrealizmus ezzel elveszítette egyik tartópillérét, pontosabban az leromboltatott, azonban még mindig megmaradt a mestergerenda: a tudattalan.

Vagyis habár Magritte alkotásaiban asszociációk egész sorát fedezhetjük fel, ez a fajta asszociáció – tudatos alkalmazása miatt – nem lehet azonos a szabad asszociáció túlburjánzó rohamaival.¹⁶ Ebből azonban nem adódik rögtön, hogy Magritte alkotófolyamatában nem játszottak szerepet tudattalan folyamatok. Úgy vélem, Magritte nem utasította volna el a tudattalan működését és az alkotófolyamatra gyakorolt jótékony hatását; meglepő is lenne, ha kizárólag a tudatos alkotás mellett tenné le a voksát, hiszen ő a gondolatokat akarta kifejezni: „A szürrealizmus az abszolút gondolat megismerése”¹⁷ – így hitte. Művészetében jól megférnek egymással a tudatos és a tudattalan alkotói mozzanatok, tudatosan figyelte a világot, ami rajtunk „kívül van, de mi belül látjuk, tehát a külső kép nem egyéb, mint az általa gerjesztett s érzékszerveinken át továbbított belső kép”,¹⁸ amit valóságnak fogadunk el. E sorok alapján úgy tűnhet, hogy Magritte a külső és a belső világ külön működését hirdeti, azonban épp a külső és belső képnek „a szubjektumban feloldhatatlan dilemmája” adja művészetének egyik fő motívumát. Magritte tehát egyáltalán nem volt biztos a mindennapi észlelés megbízhatóságában, egyszerűen nem hitt a szemének, s ezt a tárgyak soha nem látott helyzetben való ábrázolásával fejezte ki. A külső képet és az általa, illetve belőle megnyíló lehetőségeket egyszerre festette meg.

Előzetesen arra következtethetünk, hogy Magritte alkotásai reprezentációknak tekinthetők, viszont ahogy az előbbiekből sejthető, nem kell feltétlenül lemondanunk a szimbólum jelenlététől sem. Mi több, az 1927–1928-ban készült sorozatában (pl. *Szeretők*, 1928) megjelenő alakok arcát elfedő anyag az édesanyja halála okozta

trauma szimbólumaként értelmezhető, még ha a művész nem is örült ennek az értelmezésnek.¹⁹ Ellenben nem is állt elő egy számára elfogadható értelmezési lehetőséggel, igaz, soha nem törekedett képeinek magyarázatára, megmutatni akarta a gondolatot, nem elmagyarázni, hitte, hogy „a jelentés akkor válik nyilvánvalóvá, amikor a látható eltűnik”.²⁰ Úgy tűnik, művésznünk számára épp a nem láthatók adták festészetének témáját, számára a dolgok másit is megmutattak a „közvetlenül” észlelten kívül, de ez a láthatatlan szféra nála inkább előcsalogatja a látható világban jelen lévő észlelési lehetőségeket, mintsem kiegészíti a valóságot. Magritte-et „a látható valóság fogalma és annak illékonysága érdekelte”.²¹ Sokszor hangoztatta: „az én művészetem nem látomásból fakad. Ellenkezőleg! [...] Inkább valamilyen szándékosan felidézett álomról van szó, ahol nem kapnak helyet az álomban jelentkező homályos érzetek. Tehát nem átaludt, hanem éber *álmok*.”²² Noha a tudatosság, az intellektus hangsúlyozása különösen fontos volt Magritte számára, az éber álom kifejezéssel belátta a képzelet, a fantázia szerepét, amelynek részét képezik bizonyos tudattalan folyamatok. Ilyen például az asszociáció, amely művészetének alapját képezi, akár az a legyőzhetetlennek tűnő távolság (*Fordított sellő*, 1934, akár a tárgyak közötti rokonság (*Visszatérés*, 1940) váltotta ki azt. A dolgok meghökkentő társításával új kifejezéseket mutatott meg, amelyek talán nem mások, mint szimbólumok. Azon túl, hogy láthatóan (nem feltétlenül a tudattalan tartalmat kifejező) szimbólumokat alkalmazott – amire számos festménye példaként szolgálhat –, most az is lehetőségként merült fel, hogy ő maga alkotott szimbólumokat, amelyek sajátos és egyedi észlelési lehetőségeket reprezentáltak és fejeztek ki.

Lényeges ponthoz érkezünk ezzel, mivel a már talán látható, hogy Magritte művészi módszereit az asszociáció, a fantázia és emlékezet, valamint – noha erről még nem esett szó – az aspektusváltás képviseli. Azonban azt szeretném kideríteni, hogy az általuk alakuló műalkotás milyen szerepben tűnik fel az alkotófolyamat során. Magritte így ír: „Az volt a célom, hogy a leghétköznapibb tárgyak üvöltsenek, s ezt csak úgy tudtam megvalósítani, hogy új módon, új környezetbe helyeztem őket, s így megdöbbenő értelmet nyertek.”²³ Szimbólum, reprezentáció vagy kifejezés? Már a végeredmény sem teljesen világos vizsgálatunk szempontjából, a kérdés azonban ennél még bonyolultabb, a valódi talányt az idáig vezető út rejt, amely során a művész újra és újra szembetalálkozik alakuló művével. Ahogy az előzőekben már megjegyeztem, Magritte képei elsősorban reprezentációknak tűnnek – amit mind Goodman, mind Gadamer szavaival alá lehet támasztani –, viszont néhány sorral feljebb részemről éppen a szimbólumok megalkotását és erejét hangsúlyoztam Magritte alkotásaiban. Ha a szimbólum – a már említett schleiermacheri meghatározása mellett – Cassirer szerint „túlságosan tág”,²⁴ és a szimbólumot általános közvetítőként alkalmazó definíciójára gondolunk, akkor mindenképpen szimbólumokról van szó. Cassirer szerint szimbólumnak nevezhető minden, ami által megismerjük a világot, és a sajátunkat kifejezhetjük. Ezt a fel fogást szűkítette le Ricoeur, akinek a szimbólumról szóló elemzését a továbbiakban felvázolom.

Egyelőre csupán utalni szeretnék arra a feltevésemre, miszerint a „kifejezés” lehet az egyik olyan fogalom, ami kapcsolatot teremt szimbólum és reprezentáció között Magritte művészetében. Habár Goodman szerint a kifejezés mind terjedelmében (közvetlenebb), mind irányában ellentéte a reprezentációnak, de szintén a szimbolizáció egyik módja, ami akkor is szimbólum marad, ha nem reprezentál semmit, „sőt anélkül, hogy maga egyáltalán [...] reprezentáció volna”.²⁵ A kérdés az, hogyan válhat – részben a kifejezés által – a szimbólumból reprezentáció vagy épp fordítva.

Az interpretáció megjelenése Magritte alkotói tevékenységében

■ Úgy tűnik, Magritte alkotófolyamatán belül szimbólum, reprezentáció és kifejezés váltja egymást. Művésznünk kezdetben a világra reflektál, hogy az észlelés számára fedezze a külvilágban rejlő lehetőségeket: „A dolgoknak van egy túlsó, fonák oldaluk, amely sokkal szokatlanabb és elbűvölőbb, mint a kézzelfogható alak, mint a bárki által látható homlokzat, arc; és Magritte éppen ezt a fonák, sötét oldalt ragadta meg oly fi-

noman, és tette láthatóvá, dacolva minden logikával.”²⁶ Tehát a külvilágra reflektálva reprezentálta, felmutatta a dolgokat, s ha a reprezentációnak nem is feltétele a hasonlóság, még azt is biztosította a képein. Viszont az alkalmazott és bemutatott társítási módok már valami mást képviseltek, valami más helyett álltak; a reprezentáció szimbólummá vált, mégpedig a megjelenő kifejezési szándék következményeként, amellyel, úgy vélem, egyfajta interpretációs folyamat is együtt jár. Magritte az első, nevezzük így, benyomásból egyfelől az aspektusváltásból kiinduló tudatos és tudattalan asszociáció eredményeként felismerhető dolgokat reprezentáló képet alkotott meg; másfelől, mivel „ha megváltozik egy aspektus, a képnek olyan részei válnak összetartozóvá, amelyek korábban nem voltak azok”,²⁷ e kép adta lehetőségek kifejezése közben új értelem, illetve új értelmezési változatok alakulhatnak ki. Magritte tehát nem az élmény közvetlenségét kifejezni vágyó – tudattalanból előbukó – új formákkal, vonalakkal dolgozott, hanem befogadóként a külvilág észlelésben kereste és találta meg a valót, többletet adva ezzel a reprezentációnak. Fontos tényező művészünkénél, hogy ő „nem akart a képből a szavak megragadására alkalmas eszköztárat alkotni, nem a két egymást kiegészítő rendszer segítségével kívánta a valót megjeleníteni”.²⁸ A többlet ezúttal a gondolat és a jelentés felszabadításából fakad. Magritte azt a módot jeleníti meg, ami által elérhetővé válhat a (szürrealista) valóság az észlelt világon belül: „Nem az a lényeg, hogy fölismerjük a tárgyakat és megnevezzük őket, hanem az, hogy megértsük a tárgyokban, dolgokban hordozott közös történetet. Máskülönben a tárgyak elfedik a világukat.”²⁹

Az eddig megfogalmazottak alapján tehát az a feltevésem, miszerint – hangsúlyozom, Magritte esetében – a reprezentációhoz rendelt többlet ad lehetőséget a szimbólum létrejöttére. Mint említettem, Goodman számára a reprezentáció és a szimbólum szoros összefüggést mutat: „ahhoz, hogy a kép reprezentáljon, képi szimbólumként kell funkcionálnia”.³⁰ Azonban a kifejezés Goodman leírása szerint nem reprezentáló szimbólum: „egy kép anélkül is kifejezhet valamit, hogy leírná vagy reprezentálná, sőt anélkül, hogy maga egyáltalán leírás vagy reprezentáció volna”.³¹ Mégis, habár denotáció tekintetében eltérnek, látszólag hasonló vonásokat tulajdonít nekik, amelyek metszéspontjában tulajdonképpen a szimbólum helyezkedik el; reprezentáció és kifejezés egyaránt a szimbólumba torkollik. Az analógiát az újdonság, avagy Goodman kifejezésével a „találékonyság” erejében látom, ami Magritte művészetére kétségtelenül érvényes. Reprezentáció és kifejezés egyaránt új felismerésekhez vezet, azaz olyan alkotás jöhet létre, amely lehetőséget ad az interpretálásra, mivel többletet rejt magában, vagyis akár szimbólumként is kezelhető. Tehát: „A reprezentáció [...] annyiban találó, hatásos, megvilágító erejű, finom, érdekfeszítő, amennyiben a művész [...] újszerű és jelentős összefüggéseket ragad meg, és képes eszközöket kigondolni nyilvánvalóvá tételükhöz, [...] elhanyagolt hasonlóságokat, eltéréseket juttathat kifejezésre, rendhagyó kapcsolatokat kényszeríthet ki.”³² A kifejezés részéről pedig a találékonytságot a hozzá kapcsolódó „metaforikus importjegyek” képviselhetik. Ezek a jegyek a kifejező szimbólum sajátjaiként jelennek meg, de eredetileg nem tartoztak – például a festményen látható – dologhoz. Összegezve: Goodman szerint a reprezentáció és a kifejezés, amelynek tárgya valamilyen érzelem vagy más sajtoságok lehetnek, tulajdonképpen a szimbólum változatai, viszont a kifejezés nem minden esetben reprezentáció. A szerző Kandinszkij rajzait említi, de talán Tanguy vagy Miró néhány alkotását nézve is kiderül, hogy nem reprezentációkat látunk, hanem kifejezéseket, mármint Goodman rendszerében. Az azonban már közel sem bizonyos, hogy szimbólumnak nevezhető-e. Szimbolizálónak igen, de akkor reprezentációk is lehetnének. Goodman a különbséget a denotálásban nevezi meg; azt állítja, hogy reprezentáció magát jelentő denotáció hiányzik a felsorolt festőművészek „kifejező szimbólumaiból”, viszont – ismétlem, Goodman szerint – belső egységet teremthetnek vagy mutathatnak meg hasonló szimbólumokkal. Azonban álláspontom szerint az így összeállt kép újdonsággal szolgálhat. S ha ez feltehető, akkor nem nevezhetnénk-e a művész által használt szimbólumösszefüggések reprezentációjának a kész művet? Ezzel elsősorban érzékeltetni próbáltam a fogalmak Goodman általi alkalmazásának képlékenységét, ami megerősíti azt a nézetet, hogy a szimbólum fogalmának ilyen szintű kiterjesztése – amit Goodman maga is belát, amikor a szimbólum sokszínűségéről és definiálatlan hatáiról ír idézett könyve előszavában – nem fogadható el ellenállás és kételkedés nélkül: „Nem kétséges, hogy egyes reprezentációk vitathatatlanul szimbólumnak minősülnek. Ami ellen szót emelek, az az alapelv, hogy

minden reprezentáció, bármiféle legyen is, szimbólum; hogy ami reprezentáló egyáltalán, az következésképp szimbólum.³³ A gondolatmenet részletes kifejtését mellőzve egyetértek Walton ezen nézetével, és ennek megfelelően feltételezem, hogy Magritte műveiben a reprezentáció a szimbolikus kifejezést reprezentálja. Valamint szintén felteszem, hogy ebben a reprezentációs folyamatban a kifejezés mellett az interpretáció lehet az irányadó tényező.

Magritte a külvilág sajátos reprezentációjában rejltöbblettel szimbólumba fordítja át vagy le a reprezentációt. A tárgyak újszerű összefüggésekben való megragadásával magát a gondolatot kívánta megjeleníteni, ami arra utal, hogy nem reprezentáló kifejezésekkel állunk szemben. Ezzel nem csupán Magritte alkotófolyamatának összetettségére kívánok utalni, hanem azt is nyomatékosítani szeretném, hogy az interpretálás milyen jelentős szerepet tölt be alkotói munkájában, hiszen olyan összefüggéseket mutat meg, amelyekben a többértelmű jelentés teret biztosít a gondolatnak. Interpretációs módszerében nem új árnyalatait világítja meg a világban meglévő jelentéseknek, hanem elbizonytalanítja azokat. De hogyan zajlodhat le mindez az alkotófolyamatán belül?

Ricoeur – Freud analizáló nézeteit áthelyezve – fogalmazta meg a szimbólumhoz kötődő interpretáció szerkezetét, amely szerkezetet én most az alakulóban lévő művére reflektáló művész önmegértésére vonatkoztatva alkalmazok. Ricoeur – mint korábban már jeleztem – úgy gondolta, hogy „a szimbólum olyan kettős értelmű nyelvi kifejezés, amely interpretációt kíván”, az interpretáció pedig „egy másodfokú intencionális struktúrára utal, amely feltételez egy már kialakult elsődleges értelmet. Valami elsődlegesen adott, de az valami másra utal.”³⁴ Véleményem szerint az alkotófolyamaton belül is lehetőség lehet a szimbólum kialakulásának vizsgálatára, ahol mint folyamat, leírás jelenik meg, mintegy a szürrealista alkotófolyamat részeként vagy akár visszavisszatérő momentumként. Vizsgálatunk szempontjából lényeges ismét megjegyezni, hogy az interpretáció esetünkben nem a kész műre vonatkozik, hanem Magritte szimbólumteremtő tevékenysége közben megy végbe: „A festő szeme hűtlen ahhoz, amit szemlél; a dolgokban megbúvó titkot felfedő tükör ez, amely titkot egyébként a dolgok elrejteneinek.”³⁵ Úgy tűnik, Magritte számára az észlelt világ alapvetően kettős vagy többértelmű, azaz másra utal, mégpedig a kifejezésre váró gondolatra, ami, bárhogy is nézzük, Magritte saját értelmezése, amit megalkotott vagy már ismert szimbólumokkal fejez ki. Az interpretáció ebben az esetben a világra, de ezzel együtt Magritte értelmezésére vonatkozhat, mivel „a többértelmű vagy szimbolikus kifejezések megértése *önmagunk* megértésének egy mozzanata”.³⁶ Az alkotófolyamaton belül kialakított vagy a tudattalan tartalmat képviselő szimbólum egy újabb interpretációt követelhet, amely szembesíti a művészt a szimbólum elsődleges és másodlagos jelentése között feszülő távolsággal, amelynek felfedezése saját létének kérdését feszegeti. A művész emlékezetét, személyiségének mélyebb rétegeit és fantáziáját faggatva: „A *Cogito* az interpretációs tevékenység révén valami olyasfélét fedez fel önmaga mögött, mint a *szubjektum archeológiája*. [...] [A]z a megfejtésfolyamat foglalja magában, amelyet elindított.”³⁷

Magritte művészetében az önmegismerés tehát kettős interpretációs szerkezetet mutat. S hogy minek tekinthető végül az elkészült mű? A választ ő maga adta meg: gondolatnak. S mi más módon lehetne kifejezni a gondolatot, mint szimbólumokkal?

A szürrealizmus esetében a megértés és értelmezés fogalma tehát nagyon sajátosan jelenhet meg. Magritte szerint: „Képeim látható alakok, melyek semmit sem titkolnak, misztériumot hordoznak. Amint nézik a képeket, az emberek ezt az egyszerű kérdést teszik fel maguknak: Mit akar ez jelenteni? Nem jelent semmit, mert a misztérium nem más jelent, mint az ismeretlen”³⁸ – azonban értelmezési lehetőségek sorát kínálja fel.³⁹

Magritte a szürrealisták legfőbb célját, a látható világ nem látható részének feltárását az észlelt világon keresztül kívánja elérni. Referenciája nem egy látomás, hanem a gondolat volt, amely képes feloldani vagy áttetszővé tenni a világ – tárgyainak és jelentéseinek – kontúrjait. Nem fordul a szimbólumok felé, nem kutakodik tudattalan tartalmi után – azonban úgy tűnik, minden tudatossága ellenére ő sem tudta elkerülni ezeket –, hanem a külvilágot változtatta önmaga szimbólumává.

Horváth Henrietta

■ JEGYZETEK

1. Marcel Paquet: *Magritte*. Taschen/Vinci Kiadó, Bp., 2002. 23.
2. Nelson Goodman: *Két fejezet a Művészet nyelveiből*. (Ford. Habermann M. Gusztáv) In: *A sokarcú kép*. Szerk. Horányi Özséb. Typotex, Bp., 2012. 70. Uő: *Languages of Art*. Hacklett, 1968. 48. Ezzel szemben lásd Ernst H. Gombrich: *Művészet és illúzió*. Gondolat, Bp., 1972.
3. Bajomi Lázár Endre: *A szürrealizmus története*. In: *A szürrealizmus*. Szerk. Bajomi Lázár Endre. Gondolat, Bp., 1979. 48.
4. Sigmund Freud: *Álomfejtés*. (Ford. Hollós István) Helikon Kiadó, Bp., 2000. 418. Vő. Halász László: *A freudi művészetszichológia*. Freud, az író. Gondolat, Bp., 2002.
5. Paquet: i.m. 25.
6. Nelson Goodman: *Két fejezet a Művészet nyelveiből*. In: Horányi Özséb (szerk.): i.m. 70. 7. Uo. 184.
8. Gadamer a reprezentáció fogalmát a képpel hozza kapcsolatba, amely köztes helyet foglal el a jel és a tisztán képviselő szimbólum között.
9. Loboczký János: *Az allegória W. Benjamin és Gadamer művészetfelfogásában*. <http://www.c3.hu/~prophil/profi021/loboczký.html> (Utolsó letöltés: 2015.03. 14.)
10. Lásd Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. (Ford. Papp Zoltán) Osiris, Bp., 2003. 268–270.
11. Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. (Ford. Bonyhai Gábor) Osiris, Bp., 2003. 185.
12. Paul Ricoeur: *Létezés és hermeneutika*. (Ford. Burján Mónika) In: Fabiny Tibor (szerk.): *A hermeneutika elmélete*. JATEPress, Szeged, 1998. 158.
13. Paquet: i.m. 18.
14. Román József: *René Magritte*. Corvina, Bp., 1981. 15
15. Louis Aragon: *Álomözön*. In: Bajomi Lázár Endre (szerk.): i.m. 51.
16. Magritte átgondolt tárgytársításai, amelyek tiszta képként jelentek meg előtte, inkább megfelelnek a freudi elvárásoknak, amelyeket a művészekkel szemben megfogalmazott, vagyis a tudattalan és a tudatos folyamatok egyensúlyban tartásának.
17. Podmaniczky Szilárd: *A Magritte-vázlatok*. Podmaniczky Művészeti Alapítvány, Szeged, 2008. 22.
18. Román: i.m. 10.
19. Néhány későbbi alkotásán is megjelenik az emberi arc, köztük saját arcának eltakarása vagy helyettesítése, ezt láthatjuk az 1964-es *Ember fia* önarcképén.
20. Paquet: i.m. 75.
21. Uo. 38.
22. Román: i.m. 22.
23. Uo. 20.
24. Vő. Paul Ricoeur: *A nyelvről, a szimbólumról és az interpretációról*. (Ford. Martonyi Éva) In: Fabiny Tibor (szerk.): i. m. 131.
25. Goodman: i.m. 67.
26. Paquet: i.m. 29.
27. Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. (Ford. Neumer Katalin) Atlantisz, Bp., 1998. 303.
28. Paquet: i.m. 69.
29. Podmaniczky: i.m. 40.
30. Goodman: i.m. 43.
31. Uo. 67.
32. Uo. 39.
33. Kendall L. Walton: *Szimbólumok-e a reprezentációk?* (Ford. Habermann M. Gusztáv) In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép*. Typotex, Bp., 2012. 185.
34. Paul Ricoeur: *A nyelvről, a szimbólumról és az interpretációról*. (Ford. Martonyi Éva) In: Fabiny Tibor (szerk.): i.m. 131–133.
35. Paquet: i.m. 26. A „hütlén szem” kifejezés analógiát mutat a hamis tudat és a gyanú hermeneutikájának leírásával.
36. Paul Ricoeur: *Létezés és hermeneutika*. In: Fabiny Tibor (szerk.): i.m. 157.
37. Paul Ricoeur: *A nyelvről, a szimbólumról és az interpretációról*. In: Fabiny Tibor (szerk.): i.m. 165.
38. Fernand Hazan: *A modern festészet lexikona*. (Ford. Csorba Géza és Veressné Deák Éva) Corvina, Bp., 1974. 215–216.
39. Mindenképen szeretném megemlíteni Vladimir Kush orosz származású szürrealista festőművészt és alkotásait. Nem csupán a látványbeli hasonlóság, hanem az általuk megfogalmazott gondolatok miatt is érdemesnek tartom felidézni néhány mondatát: „A metafora tükrében kifejezni a világot – ez a célom. A metafora nem csupán a nyelvészeti kommunikáció tartozéka, hanem a mindennapi életben is megtalálható. [...] Mindenekelőtt a metafora a néző érzéseit és tudatalattiját célozza meg. A metafora szabadjára engedi a képzeletet, hiszen a képzelet az, ami létrehozza a kapcsolatot két látszólag különböző dolog között. [...] [N]yitva hagyja az elmét, hogy az meg tudja ragadni dolgok és események rejtett hasonlóságát.” <http://www.examiner.com/article/a-conversation-with-surrealist-painter-and-sculptor-vladimir-kush> (Utolsó letöltés: 2015. 03. 20.)