10. FEJEZET
A szürrealizmus

A szürrealizmus az első világháború utáni korszakhoz kötődik, melyet egyes történészek Európa hanyatlásaként írnak le, mások szerint abban az időszakban Európa „eszét vesztette" (Norman Davies). Kétségtelen tény, hogy a szörnyű első (1914–18) és a még szörnyűbb második világháború (1939–45) között Európa két legnépesebb országában, Németországban és a Szovjetunióban gyilkos politikai rendszerek jutottak hatalomra, a fasizmus és a bolsevizmus, melyben tízmilliók pusztultak el. Európa a két háború közötti abszurd létének köszönhetően elvesztette vezető szerepét, melyet évszázadokon át fölényesen őrzött.

A képzőművészetben a hagyományos stílusok felbomlása tovább folytatódott.

A francia *surréalisme* jelentése „realizmus felettiség", valóság feletti, realitáson túli. Ahogy az alapító André Breton fogalmazza: „Hiszek benne, hogy eljön az idő, mikor az álom és a valóság, ez a két, látszatra oly nagyon ellentétes állapot összeolvad valamilyen tökéletes valóságfelettiségben…"

A szürrealizmus a nagy művészeti mozgalmak egyike az első és a második világháború között. Menekülés az első világháborút követő politikai, gazdasági káoszból, lázadás a hagyományos hatalmi struktúrák, a civilizáció embertelensége, kegyetlenségei ellen. A dada mindent tagadásával szemben a szürrealizmus a filozófiára és a pszichológiára (pszichoanalízisre) támaszkodó tudományos állításokat tesz, megoldásokat keres a társadalmi, szociális, politikai, esztétikai problémákra, miközben a szabadság megmarad központi kategóriájuknak. A tudattalant felszabadítani, összebékíteni a tudatossal, az emberek gondolkodását átformálni, a háborúkhoz és uralomvágyhoz vezető racionális és logikai béklyók helyett a vágyakat, a nemiséget, az álmokat, a fantáziát hagyni szabadon működni, ledönteni az ember külső és belső világa közötti falakat, megszüntetni a férfiak és a nők, az ember és az állat, a képzelet és a valóság közötti határokat – a szürrealisták nagy ívű célkitűzései megváltoztatták a költészetet, a képi nyelvet, a közgondolkodást.

Abban az értelemben, ahogy az expresszionizmus vagy a kubizmus, nem tekinthető stílusirányzatnak. Vannak szürrealista művészek, akik fotografikusan naturalisztikus, figurális elemekből komponáltak (Salvador Dalí, Giorgio de Chirico), vannak, akik mitikus formákból, jelképekből, a nonfigurativitás határán (Joan Miró, Yves Tanguy, Paul Klee). A szürrealisták szerint a szépség mint esztétikai kategória már nem létezik, ellenben a műalkotás rangjára emelkedik a játék, a nonszensz, az abszurd, az irónia (Miró: *Fecskék/Szerelem*, 1933–34; Klee: *Macska és madár,* 1928; Tanguy: *A felesleges fények kikapcsolása,* 1927). Magát a fogalmat az avantgárd költő, Apollinaire már 1906-ban használta.

A szürrealizmus manifesztuma röpiratot fő teoretikusuk, André Breton (1896–1966) fogalmazta meg 1924-ben: „A szürrealizmus a gondolkodás diktátuma az értelem ellenőrzése nélkül, és túl minden esztétikai vagy optikai kérdésen. Azaz: az álmok, sejtelmek, látomások világát fölébe helyezi a valóságnak, hisz az álom mindenhatóságában, a freudi lélekelemzésnek abban a tételében, hogy az álmok igazabb világunkat, őszintébb énünket jelentik." (Az első kiáltvány teljes szövege magyarul Mario de Micheli *Az avantgardizmus* című könyvében olvasható.) Breton a szürrealizmust „tisztán pszichikai antropomorfizmusként" határozza meg. Kétségtelenül ez a mozgalom legértékesebb felfedezéseinek egyike. Az automatizmus technikája a kifejezés hatékony eszközévé válik. A tudattalan, a tudatalatti mélységekben rejtező tartalmakat próbálja felszínre hozni – a szürrealisták erősen kapcsolódnak Sigmund Freudhoz, a pszichoanalízishez, az új személyiségképhez.

André Breton eredetileg orvosi egyetemre járt, a pszichiátria iránt érdeklődött, így ismerkedett meg Freud tanításaival. Főleg a tudatalattira és az álmokra vonatkozó elméletek hatottak rá. A háború után csatlakozott a párizsi dadaista mozgalomhoz, a *Littérature* című folyóiratban 1919-ben jelentette meg automatikus írásmódú alkotásait. 1924-ben létrehozta a *La Révolution Surréaliste* folyóiratot, melynek 1929-ig 12 száma jelent meg. A dadaizmus mindent lerombolni akarásával szemben a szürrealista irányzat a társadalmi hagyományokkal szembeni lázadás pozitív módszere.

A húszas évek elején Picasso neoklasszicista műveket készített, és figyelemmel kísérte a szürrealizmus kibontakozását. Max Ernst, a kölni dadaközpont létrehozója, a háború után találkozott Freud álomfejtésével és a pszichoanalízissel. 1921-ben Párizsban 12 kollázsát is bemutatták, ekkor ismerkedett meg a szürrealistákkal. A kollázst a pszichoanalízissel rokon szellemű műfajnak tartotta. Kollázsainak szelleme is, technikája is eltér Braque és Picasso felragasztott papírjaiétól. André Breton Max Ernst kollázsai láttán állította, hogy a képzőművészetben is alkalmazható a költészeti kép, az automatikus írásnak megfelelő technika, a „fényt sugárzó" elemek rendkívüli összetalálkozása. Ernst 1921 és 1924 közötti illuzionisztikus kollázsai a dadaizmus és a szürrealizmus határán állva összekötik a kétféle stílust (*A szó, Santa Conversazione, A világ, A szökevény* stb.). *Ödipusz király* című, borzongató műve szorosan kapcsolódik a freudi Ödipuszkomplexushoz, lázadás az apai tekintély ellen. 1925-ben a Montmartre-on, Párizs népszerű művésznegyedében együtt dolgozott Hans Arppal, André Massonnal,

Joan Miróval. Barátja, Hans Arp, a kölni dadaista társ 1920-ban Párizsba költözött, és csatlakozott a szürrealistákhoz.

1922-ben Max Ernst megfestette a szürrealista költőket és művészeket *(Barátok találkozója),* ezen a képen Ernst Dosztojevszkij térdén ül, az orosz írót tekintették a szürrealisták egyik vezérszellemének – Freud és Lautréamont mellett. (Max Ernstről a dadaizmusról szóló fejezetben írtunk, ahol jeleztük, hogy a húszas évektől művei alapján a szürrealizmushoz sorolható: *Világkagyló,* 1927; *Zoomorfikus pár,* 1933; *Magányos fák és összeházasodott fák,* 1940.)

Az első szürrealista kiállítást 1925-ben rendezték a párizsi Galerie Pierre-ben, melyen részt vett Picasso, Hans Arp, Max Ernst, Man Ray, Joan Miró, Paul Klee, akiknek művein kiemelt szerepet kapott az álom, a szabad képzelet, a rendkívüli, a csodálatos, a mágikus. Csatlakozik hozzájuk Alberto Giacometti, René Magritte, Paul Delvaux, Yves Tanguy, Salvador Dalí. Elődeiknek ismerik el Grünewaldot, Boscht, Bruegelt, William Blake misztikus illusztrációit, a szimbolizmus festőit, Henri Rousseau-t, mindazokat a művészeket, akik a fantasztikust, az álom- és képzeletbelit, az érzékiséget beengedték művészetükbe. Közvetlen elődjüknek tekintették Francis Picabiát és Marcel Duchamp readymade-jeit. A kollázs-, a montázs-, a frottage-, az objet-, az assemblage-technika szerves részévé vált a szürrealizmusnak. Egy 19. századi költőtől, Lautréamont-tól származó idézetet használtak mottóul: „Szép, mint egy varrógép és egy esernyő véletlen találkozása a boncasztalon."

1926-ban jelenik meg Max Ernst *Természetrajz* című albuma, majd 1929 és 1934 között kollázsregényei *(A 100 fejű nő, A Kármelbe bejutni akaró kislány álma, Jótékonysági hét, avagy a hét fő elem).* A kapitalizmusellenes Breton, Aragon, Éluard egy tiszta, szociális társadalom építése reményében 1926-ban belép a kommunista pártba, ahonnan 1933-ban kizárják őket. A szürrealizmus politikai kudarcot vall, úgy érzik, a forradalom elárulta őket. (1934-ben Zsdanov a Szovjetunióban meghirdeti a „szocialista realizmus" jelszavát, betiltanak mindenféle avantgárd irányzatot.) 1929-ben lát napvilágot a *Második kiáltvány*. A mozgalom világméretű terjeszkedésének szakaszába lép, 1932-ben New Yorkban, 1933-ban Párizsban rendeznek kiállításokat, szürrealista csoportok alakulnak Nagy-Britanniában, Svájcban, Csehszlovákiában, Japánban. 1933-ban megjelenik Párizsban a *Minotaure* folyóirat első száma, melynek munkatársai a szürrealista írók, költők, festők.

A szürrealista alkotás alapja a költészetben és a képzőművészetben is a kép, természetesen nem a hagyományos értelemben és nem a hasonlóságból kiindulva. A szürrealista kép a különbözőségre épül, egymástól távol eső jelenségeket, dolgokat, látványelemeket tesz egymás mellé, kapcsol össze, felrúgva a természeti és társadalmi rend törvényeit, a megszokásokat, a sémákat. Összeegyeztethetetlennek tűnő, optikailag ingerlő dolgok kerülhetnek meglepetésszerűen, váratlanul egy térbe. Az eljárás lényege az automatizmus, akár a kollázsé, montázsé, a talált tárgyakból szerkesztett kompozícióké (pl. Giacometti: *Felfüggesztett kancsó, Palota reggel négykor, Szürrealista asztal, A ketrec,* 1930–1934 közötti „jelképes funkciójú" szobrok).

A szürrealista képzőművészet mindig ábrázoló művészet, még a legkevésbé figuratívak (Miró, Tanguy, Arp) is igen távol állnak attól, hogy az absztrakt művészek közé soroljuk őket (André Masson: *Meditáció egy tölgyfalevélről,* 1942; *Madár Camargue felett,* 1949).

1938-ban Párizsban nagy sikerű nemzetközi kiállítást rendeznek (Dalí, Ernst, Miró, Tanguy, Magritte, Arp, Giacometti stb.), a szürrealizmus iskolát teremt, a 20. század egyik legnépszerűbb mozgalmává válik. A párizsi, New York-i, koppenhágai, londoni, brüsszeli kiállítások után Angliában, Belgiumban, Dániában, Hollandiában, Svédországban, Csehszlovákiában, Romániában, Egyiptomban, Japánban, Mexikóban jönnek létre szürrealista csoportok, a képek álomszerű szerkesztésmódja utat talál a közönség képzeletéhez. A szürrealizmus képi világa a filmek nyelvét is megváltoztatja.

A második világháború kitörésekor megindul Párizsból a tömeges kivándorlás, Breton, Ernst, Dalí, Roberto Matta, Tanguy és sokan mások Amerikában teremtik meg a művészeti avantgárd központját. Breton már ott jelenteti meg *Genèse et perspective artistique du surréalisme* (A szürrealizmus művészi genezise és perspektívája, 1941) című összefoglaló művét.

1945-ben Breton visszatér Párizsba, ekkor már kommunizmus- és sztálinizmuselleneként. Ernst, Miró, Magritte, Arp az ötvenes években válik világhírűvé.

A szürrealista festők egy része plasztikákat is készít, ezek többnyire nem is nevezhetők hagyományos szobornak (Dalí: *A fiókos milói Vénusz,* 1936; Ernst: *A királynővel játszó király,* 1948). A harmincas évek elején Picassót is foglalkoztatja a szobrászat (*Női fej,* 1930; *Nő lombdísszel,* 1934), jellegzetesen szürrealista alkotásokat készít. Jean Arp 1930-tól készített szobrain a szürrealizmus (*Óriás uborka,* 1936; *Bimbókakoszorú,* 1936) és az absztrakció szellemi-formai sajátosságai is megjelennek. A szakirodalomban gyakran teszik fel a kérdést, egyáltalán van-e, volt-e szürrealista szobrászat a szürrealista festők által készített plasztikákon kívül? Vannak, akik Henry Moore (1898–1986) őserőtől duzzadó termékenységszobrait és Alberto Giacometti (1901–1966) szellemi mondanivalója érdekében elvékonyított alakjait (*A tér,* 1948–49; *Palota reggel négykor,* 1932–33) szürrealista jellegű alkotásoknak tartják. A formák merész átalakításában és a lélek mélységeinek feltárásában mindketten messzebb mentek el, mint az expresszionisták. Ugyanakkor vannak, akik Giacometti szobrait, melyeket ő konstrukcióknak hívott, realistának nevezik.

Herbert Read *A modern szobrászat*ról írott alapművében (London, 1964) nem von – mert nem is lehet! – éles határt a dadaista és a szürrealista szobrászat között. Nem is „szobrokat", hanem „tárgyakat", *l'objet trouvé*-kat készítettek, melyek cseppet sem tisztelték a formai szabályokat (Miró: *Madár,* 1944–46; Arp: *Csillag,* 1939; Ernst: *Tébolyult hold,* 1944; Schwitters: *Csúnya lány,* 1943–45; Giacometti: *Fekvő nő,* 1929; Dalí: *Egy nő retrospektív mellszobra*). A szürrealizmus az objet trouvé-ra, a talált tárgyakra alapozva új tárgyi világot teremtett, amely abszurd asszociációkat kelthetett, és a tér alakításban is újat hozott. A mozgalom a legvégletesebb szellemi szabadságot hirdette: nincsenek meghatározó szabályok, az emberi képzelet és műteremtés nem korlátozható, nem szorítható határok közé.

A Picassóhoz és Miróhoz hasonlóan katalán származású Salvador Dalí (1904–1989) 1927-ben, folyóiratokban fedezi fel a szürrealizmust, mely kinyilatkoztatásszerűen hat rá. Már 1925-ben önálló kiállítást rendezett Madridban, s még a szürrealistákkal való találkozása előtt írta meg Louis Buñuel számára *Az andalúziai kutya* című film forgatókönyvét, melynek szinopszisát a *La Revolution Surréaliste* 12. száma közölte. A film 1929-ben óriási botrányt kavart Párizsban. Dalí a szürrealizmus igen jelentős alakjává vált. Első kiállítását André Breton, a „szürrealisták pápája" nyitotta meg 1929-ben. Ezen szerepel a *Megvilágított gyönyörök* (olaj és kollázs fatáblán, 1929, New York, Museum of Modern Art), melynek kapcsán hangzik el André Bretontól: „A szürrealizmus […] az értelem bilincséből kiszabadult, esztétikai és erkölcsi megfontolásoktól mentes gondolati diktátum." Dalí az irracionalizmus apostolaként lépett fel, extravagáns, kihívó magatartása is növelte tekintélyét. Ekkor festette olyan híressé vált képeit, mint a *Színlelt éj* (1930), a *Látomásos gyönyörök,* a *Komor játékok, A vágy kielégítése* (1929), *Az emlékezet állandósága* (1931). 1930-ban megszületett híres paranoia-kritikai módszere, melynek alapján lírai hangú könyveket jelentetett meg (*A látható nő,* 1930; *Szerelem és emlékezet,* 1931; *Az irracionális meghódítása,* 1935). Metódusáról így ír: „Az irracionális megismerés spontán módszere, amely az őrjöngés tüneteinek gondolattársító-értelmező kritikáján alapszik." Művei a valóság és a képzelet határán egyensúlyoznak, tele apró részletekkel, meghökkentő tárgyakkal, szexuális utalásokkal, rémálmokkal, hatásvadász elemekkel és az illúziókeltés fényképszerű eszközeivel. Használja a hagyományos perspektívát, melynek segítségével abszurd, rejtélyes látvánnyal szembesíti a nézőt (*A nagy önfertőzők,* 1929; *A polgárháború előérzete,* 1936; *Az égő zsiráf,* 1937; *Isabel Styler-Tas portréja,* 1945). A „paranoia-kritikai módszer" valójában csak Dalí leleménye, melyről élete vége felé elismerte: „fogalmam sincs, miben áll… de remekül beválik!"

Zseniális önreklámozó tehetsége révén Salvador Dalí lett a legünnepeltebb szürrealista festő, ehhez hozzájárult felesége, múzsája, sok képének ihletője, Gala is. Dalí távol tartotta magát a politikától, ezért 1934 után megszakadt kapcsolata Bretonnal.

Kapcsolata a harmincas években megromlik a szürrealistákkal, figyelme a miszticizmus felé fordul. 1940-ben a háború elől New Yorkba menekül, ahol a Modern Művészetek Múzeumában nagy kiállítást rendeznek műveiből. Nagy összegekért festi meg gazdag megrendelői portréit.

A harmadik katalán, Joan Miró (1893–1983) nem a Dalí képviselte, fényképszerűen naturalisztikus részletekből felépített abszurd víziók festője, hanem a szürrealizmus másik irányzatának képviselője: mitikus formák és jelképek festője, egy képzeletében megszülető, fantasztikus világ életre keltője (*Holland szobabelső,* II., Velence, Peggy Guggenheim Collection; *A világ születése, A vadász, A csodamadár feltárja az ismeretlent egy szerelmespárnak,* 1941). Gyönyörű, lebegő, furcsa formák megteremtője, organizmusok, madarak, csillagok, álmok költői, artisztikus festője, szobrásza, keramikusa, grafikusa. Jellegzetes katalán humora is színezi különös, szokatlan műveit (*A kutya a holdat ugatja,* 1926; *Asszony a Nap előtt,* 1944).

1919-ben utazott Párizsba, Picasso megvásárolta *Önarcké*pét (1919), így kezdődött a barátságuk. Párizsi műterme Masson műtermének közelében volt; amikor megismerkedett a szürrealistákkal, addigi festésmódja megváltozott (*Felszántott föld,* 1923–24), művein egyre inkább érvényesült a képi költészet. Breton Mirót „túlságosan festőszerű festőnek" tartotta, aki bizonyos fokig megrekedt a gyermeki látásmódban (csak 1958-ban ismerte el, hogy Miró a formák nagy poétája). 1925 és 1927 között festett „álomképei" iskolapéldái a szürrealizmusnak (*Nő újsággal,* 1925), holott sosem kötelezte el magát teljesen a szürrealista mozgalom mellett. Nagy hatással volt rá a Párizsban akkor ismertté váló Paul Klee művészete. 1928-ban Hollandiába utazott, ahol egy sorozat *holland enteriőr*t festett, majd bemutatta első kollázsait és kollázsobjektjeit.

1930-ban New Yorkban mutatkozott be – nagy sikerrel. Állandóan új technikákkal kísérletezett, 1934-ben alkotta első dörzspapírra festett képeit. A spanyol polgárháború kitörésekor (1936) készített egy nagy hatású plakátot, *Segítsetek Spanyolországnak!* és egy nagy festményt az 1937-es párizsi világkiállítás pavilonja számára (ahova Picasso a *Guernicá*t).

A polgárháború hatására szorongásokkal teli képeket fest, a világháború kitörésekor, 1941-ben kezdi el híres *Csillagképek* – vagy másként *Konstallációk* – című sorozatát, amely az emigrációban élő Breton számára azt bizonyítja, hogy még Európában is él a szürrealizmus. 1941-ben rendezik meg New Yorkban retrospektív kiállítását (melyen nem tud részt venni), és megjelentetik róla az első monográfiát. Spanyolországból nyolc év után 1948-ban tér vissza Párizsba: ekkor kezdődik meg a nagy falfestmény-megrendelések és a retrospektív kiállítások korszaka (Harvard Egyetem, Unesco).

A francia Yves Tanguy (1900–1955) 1923-ban, egy párizsi galéria kirakatában látta meg Giorgio de Chirico egy festményét, amely akkora hatással volt rá, hogy elhatározta, festő lesz – holott addig nem volt ilyen irányú érdeklődése. Még a katonaságnál barátkozott össze Jacques Prévert költővel, aki 1924-ben ismertette össze Marcel Duchamp-mal. Közösen bérelt műtermük a kezdő szürrealisták menedéke lett. Így találkozott André Bretonnal, aminek hatására határozott irányt vett festészete. Harminc éven át festett képein távoli látóhatár zárja a síkot, a tér homályos (többek megfogalmazása szerint a tér ábrázolása tejszerű), a szárazföldet különös, sejtelmes élőlények népesítik be, organizmusok és ásványok közötti köztes lények, de lehet, hogy mindezek a tenger mélyén lebegnek, léteznek, amorf alakok. Belső törvényszerűségek által rendezett, szubjektív víziók. Álomképvilág, kozmikussá tágítva (*A felesleges fények kiiktatása,* 1927, New York, Museum of Modern Art; *A párhuzamosok,* 1929, Philadelphia, Museum of Art; *A szaténselyem hangvilla,* 1940, New York, Metropolitan Museum of Art).

1925-ben feleségül vesz egy amerikai szürrealista festőnőt, Key Sage-et. Breton 12 festményt rendel tőle. A *La Révolution Surréaliste* 1926-tól rendszeresen közli munkáit. 1930-ban Afrikába utazik, a sivatag geológiai viszonyai újabb motívumokat kínálnak számára (*Fű és szél között,* 1934). A harmincas években festett képein a látóhatár és az ég egybemosódik, gyakori az elölről érkező, ködös

hátterű megvilágítás, a tekergő, formátlan figurák élesen megvilágítottak (*Lassú nap,* 1937).

A háború kitörésekor feleségével együtt New Yorkba utazik, 1948-ban megkapják az amerikai állampolgárságot. Mindvégig kapcsolatban marad a szürrealistákkal. Festészetére nagyon találó, ahogy 1934-ben André Breton *Mi a szürrealizmus?* című tanulmányában meghatározza a szép fogalmát: „Csak a csoda szép." Figurálisan ábrázolt lényei, tárgyai megnevezhetetlenek, a csoda kategóriájába tartoznak. Breton „távoli expedícióknak" nevezte Tanguy festményeit.

A belga René Magritte (1898–1967) gyerekkora is tele volt furcsa, szürreális történetekkel, 13 éves, amikor anyja rejtélyes körülmények között öngyilkos lett. 16 évesen egy romantikus temetőben összeismerkedett egy festővel, attól kezdve mágikus tevékenységnek tekintette a festészetet.

1919-ben ismerkedik meg a leendő belga szürrealistákkal és De Chirico képeinek reprodukcióival, melyek meghatározók pályája alakulásában. 1926-ban festette első szürrealista festményét, *Az eltévedt zsoké*t, melyen egy miniatűr lovat és lovast ábrázol egy erdőben, ahol a fatörzsek óriási baluszterekre emlékeztetnek. Ez a dísztelen, tárgyilagos stílus válik legtöbb művének jellemzőjévé. E festmény motívumai sok későbbi képén is visszatérnek, ez az eljárás is jellemző lesz Magritte festészetére. 1927-ben rendezi első kiállítását Brüsszelben. 1927–1930 között Párizsban él, ahol megismerkedik Chiricóval, Miróval, Dalíval, Éluarddal és André Bretonnal. „Mi a szürrealizmus? Kakukktojás, amit René Magritte a fészekbe le képes rakni" – kérdezi és válaszolja Breton.

1925 és 1927 között festett látomásos képeit nyugtalanság és komorság jellemzi (*Veszélyben a gyilkos,* 1926; *A Vesta-szűz gyötrelmei,* 1926; *Északi fény,* 1927), ahogy ő fogalmazta: „legfőbb törekvésem, hogy érzelmi megrázkódtatást idézzek elő". 1927–28 közötti sorozatát öngyilkos anyja ihlette, akinek gyerekként látta a holttestét, amint kiemelték ruhástól a folyóból. Ezen a képsorozaton az arcokat anyagok takarják el. Képein gyakran jelennek meg egyszerű tárgyak szokatlan kontextusban: pipa, kalap, alma, tojástartó, tojás, függöny – mindezek visszatérő motívumok (*Terapeuta,* 1937; *Ablak és tekebábu*, 1925–1930). Gyakori témája az elhagyott ház (*A jelen feltárása,* 1936). 1928 és 1934 között festi azóta híressé vált festményeit, például a *Fenyegető idő*t (1928), az *Örökmozgás*t (1930), *Az utazó*t (1933), a *Tűzlétrá*t (1933), *Az ember sorsá*t (1934), *A megbecstelenítés*t (1934). A valóság illúzióját keltő, fétisszerű tárgyak, világos és hideg tónusok, gunyoros fricskák, a női test részletei abszurd módon, antik torzó, szexuális szimbólumok, szigorú kontúrvonalak, metamorfózisok (egymásba átalakuló élők és élettelenek és persze a magritte-i fétistárgyak: madár, kulcs, pohár, pipa, falevél, női mell, oroszlán, kalitka, tojás stb.). Képein a dolgok sosem azok, aminek látszanak, és ő sohasem olyannak festi őket, mint amilyenek a valóságban (*Portré,* 1935, New York, Museum of Modern Art; *A remekmű,* 1955, Los Angeles, Frederick Weisman Company; *A hamistükör,* 1928, New York, Museum of Modern Art). Cáfolja a fizika, főként a nehézkedés törvényeit, bármi képes a lebegésre. Cáfolja a biológia törvényeit, főként az élő és élettelen közötti átmeneti, egymásba átalakulni képes

lényeivel. Művei rejtélyesek, és rejtvényeikre nincs magyarázat, sem megoldás. Játszik a valósággal, a meghatározásokkal, a fogalmakkal, nem ismeri el a „realitás elvét" (*Kulcs az álmokhoz,* 1930). Művészete az irreális és a hétköznapi csodálatos, váratlan találkozásán alapul. Titokzatos gondolatvilága és festésmódja egyetlen más művészre, más stílusra sem hasonlít. Növény-madár, nő-hal, levegőben lebegő keménykalapos férfiak, felhő-madár, női test-arc, lábfejbe átmenő cipő, levél-fa stb., felsorolhatatlan a Magritte-teremtmények sora (*Bosszú,* 1935; *A fény birodalma,* 1952).

1927-ben megy Párizsba, ekkor csatlakozik André Breton szürrealista köréhez, ám Breton fanatikus katolicizmusellenessége miatt kapcsolatuk megromlik. Magritte visszaköltözik Brüsszelbe, élete konvencionális keretek között zajlik (feleség, kutya, polgári lakásbelső, sakkozás), ekkoriban válik képein gyakori motívummá az a keménykalapos úr, akiben időnként Magritte-re magára lehet ráismerni.

1928-tól 1966-ig, haláláig festi *A képek árulása* című sorozatot, melynek egyetlen tárgya egy fölnagyított, felismerhető pipa, alatta kisiskolás-betűkkel a felirat: „Ceci n'est pas une pipe." (Ez nem pipa.) Az ellentmondás nyilvánvaló, a kép nem esik egybe a tárggyal, csak annak illúzióját kelti.

1925 és 1966 között több, többnyire ironikus hangvételű, olykor Breton-ellenes újság szerkesztője. 1937-ben ő készíti a szürrealista *Minotaure* folyóirat címlapját. A görög mitológia emberhússal táplálkozó szörnye, a Minótaurusz a fasizmus jelképévé válik, Magritte ezzel a címlappal is a bekövetkező veszélyre, borzalmakra akarja felhívni a figyelmet (saját festményei motívumaiból komponálta a címlapot).

1930-ban kiállítja kollázsait. 1936-ban New Yorkban, 1938-ban a London Galleryben rendezik meg bemutatóit.

A második világháború alatt Brüsszelben marad, Breton emiatt végképp szakít vele. „A német megszállás fordulópontot jelentett a művészetekben. Nagyon kellemetlen világban élek, s a munkáimat e világ elleni támadásnak tekintem" – nyilatkozza Magritte a háború alatt. 1945-ben rövid ideig tagja a belga kommunista pártnak. A háború után folytatja szürrealista képei sorozatát (*A szép hajó,* 1946; *Filozófia a budoárban,* 1997; *Szerelmi ének,* 1948).

1951-ben fogalmazza meg: „A szürrealizmus nem esztétika. A lázadás állapot, de nem szabad összekevernünk az irracionalitással, a kegyetlenséggel, avagy a botránnyal. […] A kép olykor súlyosan vádolja szemlélőjét."

1953-ban kiállít New Yorkban, Londonban, Párizsban, Rómában, 1954-ben Brüsszelben. Hírneve egyre növekszik, a pop-art fiatal művészei őt tekintik mesterüknek. Halála után negyven évvel Brüsszelben megnyitották a Musées Royaux des Beaux-Arts szomszédságában a Magritte-múzeumot több mint kétszáz alkotásából.

Ugyancsak belga szürrealista festő Paul Delvaux (1897–1994), aki Magritte-tal ellentétben alapos képzőművészeti képzésben részesült, a brüsszeli Szépművészeti Akadémián tanult. James Ensor és az expresszionizmus hatására festett képeit

1933-ban állította ki Brüsszelben. 1934-ben a *Minotaure* kiállításon revelációszerű volt számára a szürrealisták felfedezése, különösen Chirico képei. 1938-tól részt vesz a szürrealisták kiállításain. Főként André Bretonnal és Paul Éluardral, a francia költőkkel szoros a kapcsolata. A szürrealista festők többsége a nőket kegyetlen, pusztító, a férfiaknak ártó lényekként jeleníti meg, velük ellentétben Delvaux érzelmesen, finom valőrökkel festi, révetegnek, lírainak, narcisztikusnak, fiatalnak, erotikusnak, szépnek, fenségesnek és magányosnak ábrázolja a szoborszerű, meztelen vagy lepellel alig burkolt, titokzatos útjukat rovó nőket (*A nyár,* 1938; *Az est,* 1940; *Fiatal nők klasszikus tájban,* 1940; *A hívás,* 1944; *A lépcső,* 1946). Különös látomás a környezetük, bonyolult perspektivikus térbe helyezi őket. „A világegyetemet egy és ugyanazon nőnek a birodalmává alakította át, annak a nőalaknak az impériumává, aki uralkodik a szív elővárosain" – írja róla Breton *A szürrealizmus és a festészet* című munkájában.

Kísérteties élethűséggel festi tárgyait, a környezetet és a nőket, ez azonban csak látszatakadémizmus, abszurd a tér, furcsák a tájak, különösek, homályosak a fények és a hosszú, eltolódott árnyékok, kietlenek az utcák, hidegek a terek, a világítás még hidegebb, mint Chirico képein (*Nő tükörrel,* 1936; *Csipkés körmenet,* 1936; *Vizi nimfák,* 1938). Tárgyainak és nőalakjainak egymás mellettisége gyakran fizikailag is, mentálisan is lehetetlen. Fantasztikus művészet ez, akárcsak Chiricóé vagy még korábbról Arnold Böcklin szimbolikus festőé. Irracionális, szürreális álomképek, erotikus formák, nem létező, csodálatos világ víziója: ilyen világot csak a saját belső útjait járó művész teremthet. A néző szinte voyeur szerepben lesheti meg a révülten, olykor szinte hipnózisban mozgó, alvajáró, fantáziakép-nőalakokat. Pontosan nem is tudni, hogyan keveredik a valóság és az álmok, a tündérmesék bizonytalan világa. Varázslat és rejtelem, miközben az apró részletek is aprólékosan, realisztikusan, gyakran fotografikus ábrázolással vannak felvíve a felületre (*A kezek,* 1941). 1946 után vonatok, villamosok, régi autók jelennek meg képein, szervesen kapcsolódva a városi környezethez.

1944-ben a brüsszeli Szépművészeti Palotában rendezett retrospektív kiállítása, majd az 1948-as párizsi kiállítása után híressé, elfogadottá válik otthon is, nemzetközileg is.

Azt a mágikus realizmust, metafizikus festészetet, mely pontosabban jelöli Delvaux stílusát, mint a szürrealizmus, Giorgio de Chirico (1888–1978) teremtette meg még a tízes években (*Guillaume Apollinaire arcképe,* 1914). De Chirico 18 éves korában hagyta el Görögországot, ahol arisztokrata származású, szigorú jezsuita, szicíliai családban született. Az Athénban töltött évek mély nyomokat hagytak benne. Művészeti tanulmányokat Münchenben folytatott, ahol leginkább Nietzsche filozófiája hatott rá. 1911 és 1915 között Párizsban élt. Eljárt a szürrealisták összejöveteleire, kapcsolatba került Picassóval, összebarátkozott Apollinaire-rel, Derainnel, Max Jacobbal. Chirico 1917-ben, Ferrarában ugyanabban a katonai kórházban feküdt, mint az akkor még futurista festő, Carlo Carrà; együtt találták ki a metafizikus festészetet (1919-ben Carlo Carrà megjelentette *Pittura Metafisica* című könyvét). Rövid időre Giorgio Morandi (1890–1964) is

csatlakozott hozzájuk, akinek kisméretű csendéletein és egyszerű tájképein nyomot hagyott a velük való kapcsolat.

Chirico megfestette *Olasz terek* című sorozatát: néptelen, árkádos, magányos tereit megnyújtotta árnyékokkal. Ezekben az években festi azokat a misztikus, mély nyugalmat, csendet árasztó képeket, amelyek hatással vannak Magritte-ra és Carlo Carràra, s amelyek miatt a szürrealisták maguk közül valónak tekintik (*A költő nyugtalansága,* 1913; *Metafizikai táj fehér toronnyal,* 1914; *Egy távozás rejtélye,* 1916; *A nyugtalanító múzsák,* 1917). Témái álomszerűek, a hatalmas perspektívában ábrázolt városokban legfeljebb gipszszobrok (*Egy nap rejtélye,* 1914, New York, Museum of Modern Art), furcsa bábuk (*Zavarba ejtő múzsák,* 1916) és stilizált lovak láthatók (*Látnok,* 1915; *Hektor és Andromakhé,* 1917), melyek zavarba ejtők, talányosak, elidegenítők, próbára teszik a nézőt. Metavilláguk jelképekkel terhelt, a tárgyakat kiragadja összefüggéseikből, a kompozíciók sejtelmesek, abszurdak (*Egy nap talánya,* 1910; *Egy óra talánya,* 1911). A metafizikus gondolkodásmód és megismerési módszer szerint a dolgok, jelenségek egymástól függetlenek, változatlanok, adottak – ez Chirico és Carrà festésmódjának egyaránt megfelelt.

1921-ben, a berlini Modern Művészetek Múzeumában és 1922-ben, Firenzében együtt állít ki Carlo Carràval és Giorgio Morandival, akinek az 1920-as évek elejéig készült festményei még némi hasonlóságot mutatnak Chirico képeivel, a rájuk jellemző, arctalan fejek még nála is megtalálhatók (Morandi: *Manökenfej kerek asztalon,* 1918; *Metafizikai csendélet négyzettel,* 1909).

A húszas évek elején váratlanul szakít addigi melankolikus festészetével, ahogy Carlo Carrà is elfordul az avantgárdtól, és neoklasszicista műveket fest. Breton és a többiek elítélik Chirico „árulását". Az 1930-as években megtagadja művészetét és barátait is. A művészettörténet a tízes években festett képeit tartja számon, és különös világuk, hangulatuk miatt tartja a szürrealisták előfutárának.

1946-ban Rómában kiadta önéletrajzának első kötetét, 1960-ban a másodikat. De Chirico számos önarcképet festett (kb. százat), melyek pontosan dokumentálják festészetének korszakait. Különböző pózokban, szerepekben festi meg önmagát: reneszánsz mesterembernek, neogótikus szobornak, barokk színésznek, filozófusnak, polgári értelmiséginek (*Önarckép,* 1920; *Ruhátlan önarckép,* 1925; *Önarckép torreádoröltözékben,* 1930; *Meztelen önarckép,* 1942–43).

A szürrealisták tartózkodóan viszonyultak a 20. század egyik legjelentősebb, egyéni hangú festőjéhez, Chagallhoz, akit a boldogság festőjének is nevezhetnénk. A szürrealisták elutasították ennek az állapotnak a kifejezését a művészetben. A művészettörténeti könyvek egy része leginkább a szürrealizmushoz, mások inkább az *École de Paris*-hoz (Párizsi Iskola) sorolják Chagallt álomi, lírai, öntörvényű képei miatt. Az utóbbi sem nem stílus, sem nem mozgalom, s nem is pontosan körülhatárolható csoport, inkább a tízes évektől Párizsban dolgozó külföldi művészeket jelöli, akik a posztimpresszionizmustól a szürrealizmusig számos avantgárd irányzathoz kapcsolódtak, de egyik irányzat mellett sem kötelezték el magukat, és nem szakítottak teljesen a természetelvű piktúrával. Gyűjtőfogalom, amelybe beletartozik többek között az olasz legendás életű

Amadeo Modigliani (1884–1920), a bolgár származású Jules Pascin (1885–1930), az orosz–zsidó Chaim Soutine (1894–1943), a magyar Farkas István (1887–1944) és az orosz–zsidó–francia Chagall is.

Marc Chagall (Moise Sagalov, 1887–1985) szegény, vallásos zsidó családban született Vityebszkben (Belorusszia), 13 évesen kezdett rajzolni. Szentpétervároon tanult festeni, végül a nemzetközi hírű Léon Baksztnál, aki az Orosz Balett számára készített terveket. Chagall őt követte Párizsba egy orosz lapszerkesztő támogatásával. 1910 és 1914 között a La Ruche-ön bérelt műtermet, amely nemzetközi találkahely volt, számos országból érkezett fiatal avantgárd festő életműve alapozódott meg ott (Modigliani, Brancusi, Soutine, Réth Alfréd, Csáky József stb.), itt barátkozott össze Apollinaire-rel, Delaunay-vel, Leger-vel. Az ő támogatásukkal nyílt 1912-ben kiállítása a Függetlenek Szalonjában, majd az Őszi Szalonban. 1914-ben részt vett a *Sturm* berlini kiállításán, Herwarth Walden galériájában, ahol azonnal sikert aratott, olyannyira, hogy Walden önálló kiállítást biztosított neki a Der Sturm Galériában. 1911-től hatott képeire a kubista térarchitektúra. Tulajdonképp nem sorolható be egyik század eleji avantgárd irányzatba sem, ugyanakkor már ezekkel az ifjúkori festményeivel nagy hatást gyakorolt az expresszionizmusra és a szürrealizmusra is (*Én és a falu,* 1911; *Önarckép hét ujjal,* 1912–13, Amszterdam, Stedelijk Museum).

André Breton később így ír Chagall korai, a gyerekkori emlékektől átszőtt álomi világáról: „Ettől a pillanattól kezdve [1911] vele, és csakis ővele a metafora diadalmasan bevonult a modern festészetbe." Képein együtt vannak jelen a valóságos és a képzeletbeli elemek, költői szabadsággal bánik velük. Líraiság, groteszkség, gyöngédség, titkok, gyerekkori emlékek, legendák, varázslatos tárgyak – már a tízes években kész a Chagall-univerzum, melynek kellékei: virágok, szamovárok, szárnyas órák, gyertyatartók, rabbik, hegedűk és hegedűsök, szerelmespárok, beszédes tehénszemek, szekerek, halak, kecskék – természetesen felsorolhatatlan mindaz, ami mindvégig vissza-visszatérő motívuma marad festészetének. Tiltakozik az irodalmi és pszichoanalitikus képértelmezések ellen: „A festmény nem irodalom, csupán az engem kísértő képek festői elrendezése." Festményei meseszerűek abban az értelemben, ahogy Sólem Aléchem írásai azok. A zsidó valláshoz, a Bibliához is meseszerű a viszonya, elemei összekeverednek, egymásba folynak benne a gyerekkor emlékeivel, eseményeivel. Zseniális festői képességével saját világot teremtett, melyben nincs nehézkedési törvény, emberek, állatok, tárgyak repülnek magától értetődő természetességgel (*A szerelmesek,* 1913–14; *A születésnap,* 1915; *A részeg katona,* 1912; *Eső,* 1911). Minden lebeg, a szerelmesek, a madarak, a halak, a tehenek, a házak, a virágcsokrok, a testtől elvált fejek, a festő palettájával, a muzsikusok a háztetőn, a bibliai jelképek. A dolgok ott vannak, azok, amik, valóságosak, reálisak – rendkívüli biztonsággal, csak el kell fogadni létük jelenvalóságát és természetes irracionalitását. Lehet csodálkozni, csodálni, de ha nem tudjuk elfogadni, hogy természetes, magától értetődő, hogy ott vannak, ahol és ahogy vannak, akkor nem tudunk belépni Chagall varázslatos univerzumába. Erőteljes színárnyalatokkal, kontrasztos színekkel fest, hol fauve,