

# A SZÜRREALISTA FESTÉSZET MINT NYELVJÁTÉK

## Bevezetés

■ Jelen tanulmányban a szürrealista festészet két különleges képviselőjének alkotófolyamatát igyekszem elemzés alá vonni, egy meglehetősen ismert elméletet, a wittgensteini nyelvjáték gondolatmenetét követve. Mindenekelőtt hangsúlyozni szeretném, hogy nem szándékozom befurakodni a festők elméjébe,<sup>1</sup> inkább egy másik utat választva, a szürrealista festészetre jellemző szándékokra és eljárásokra alapozva közelítek a felvetett problémához: egyfajta képi nyelvjáték feltételezésével próbálok felvázolni a festmény alkotásának folyamatába ágyazódó megértést.

Wittgenstein esztétikai gondolatai mellett a késői Husserl gondolatait felhasználva, illetve azok által inspirálva az alkotófolyamaton belül lejátszódó befogadói helyzet lehetőségét vetem fel. Tulajdonképpen nem azt kérdezem, hogy milyen – szürrealizmusról lévén szó – tudattalan gondolatok és képek merülnek fel a festőben, hanem a folyamat mikéntjére, valamint a festőnek e folyamatra való reflektálására kérdezek rá. Kétségtelen, hogy esetleg találgatásnak tűnhetnek az alkotófolyamat általam feltételezett mozzanatai, különösen mivel egy a szürrealista festők<sup>2</sup> alkotói módszerét jellemző átfogó leírásra törekszem, még ha ehhez konkrét művészek és alkotásaik kerülnek is görcső alá. Úgy vélem, hogy miként nem láthatunk bele mások észlelésének részleteibe, de mégis rendelkezünk egyfajta fenomenológiai koncepcióval az észlelésről, például Husserl vagy Merleau-Ponty révén, így talán azt is lehetséges vizsgálni, hogyan vázolható fel a szürrealista alkotófolyamat általában véve, a stílusirányzatra jellemző sajátosságokra építve a leírást.

## A beszédes szürrealizmus

■ Első ilyen sajátosságnak tekinthető az alkotó mint befogadó helyzet különleges volta. A szürrealista művészek, hitvallásuk szerint, saját álmaikat, ábrándképeiket próbálják minél közvetlenebb módon vászonra vinni. Ennek ellenére a szürrealista festményeken is felfedezhetők a tervezettség jelei, ami bizonyos szintű értelmezési munka eredményeként tekinthető. Hiszen a művész tudatába törő, szimbólumokká szelídült személyes vagy kollektív tudattalan, illetve fantáziatartalmak automatikus vászonra festésének eredménye csupán káoszba fulladt kép lenne.<sup>3</sup> Erre a következményre a szürrealista művészet képviselői közül néhányan fel is hívták a figyelmet a tudatos alkotás szükséges és elkerülhetetlen szerepét hangoztatva. Nem lehet kétség afelől, hogy festmény nem jöhet létre tudatos alkotói munka hiányában. Vagyis igazat kell adnunk azoknak a szürrealista festőknek, például Magritte-nek, akik elutasítják a tudattalan iránti elszánt és kizárólagos rajongást. Habár nem tagadják annak befolyásoló hatásait, de a hangsúlyt elsősorban a tudatos alkotásra, illetve a szabad asszociáció működésére helyezik. Mindkét esetben a világ nem látható részeinek bemutatása a cél, azonban míg az előbbi a látható

világ rejtett összefüggéseire támaszkodva próbálja a benne rejtve megbúvó lehetőségeket és mondanivalót feltárni és kifejezni, az utóbbi az álom és fantázia világából merít, és a szimbólumok többértelműségét hívja segítségül. Ezáltal feltételezhetővé válik, hogy a festő alkotótevékenységének részeként egyfajta (ön)feltáró értelmezést végez,<sup>4</sup> amelyet ezúttal mint dialogikus viszonyt próbálom felvázolni.

A dialogikus szituáció megjelenése máris kérdéseket vet fel, nehezen kezelhető problémákat állítva elénk. Elsőként magával a párbeszédes helyzet lehetőségének valóságalapja válhat kérdéssé, mivel a dialógushoz két személy szükséges, azonban itt csupán egyetlen festővel számolhatunk. Így talán rögtön más lehetőséget kell keresnünk az alkotófolyamat belüli kommunikáció leírásához. Véleményem szerint két út állhat előttünk: az egyik a Ricoeur nevéhez köthető narratív szerep, a másik pedig a husserli belső monológ<sup>5</sup> – valamint annak Derrida által megmutatott – ösvénye, mivel mindkét esetben beszélhetünk egyfajta párbeszédéről. A két elmélet részletes bemutatására itt nem kerül sor, mivel nagyon messzire vezetne. Jelen írás célja kizárólag a dialogikus szituáció lehetőségének alátámasztása.

További gondot okozhat, hogy a festő a befogadói tevékenység során számára is új információkkal találkozhat, a világ addig előtte is rejtve lévő részei, saját elfeledett emlékei kerülhetnek elő szimbólumok, fantázia- és álmképek formájában, amelyeket értelmeznie, megértenie kell. Az új elemeket bizonyos formában és mértékben hozzáigazítja meglévő emlékeihez. A beillesztés mértékének és sikerének függvényében egyes képek könnyebben értelmezhetők, mint mások, és szélsőséges helyzetben megvalósulhat a híres Dalí-gondolat, miszerint abból, hogy a festő maga sem látja világosan a festménye értelmét, nem következik, hogy értelmetlen lenne. A részek közötti összefüggéseket azonban látnia kell a kompozíció egységének megalkotása miatt. Habár az nem az „eredeti” összefüggés, hanem teremtett, de akkor is létezik. S ahol összefüggés van a dolgok között, ott észlelés, asszociáció és gondolat is van, s ahol gondolat van, onnan a szó sem hiányozhat. Nézzük mindezt a mű és művész vonatkozásában.

„Teljesen abszurd volna egy olyan elképzelés, amely szerint létezhet közvetítő nyelv a befogadó és a mű vagy az alkotó »nyelvjátéka« között; nyelvjátékok ugyanis önmagukban nem, csak működéseikben léteznek. Az esztétikai rejtvényekre adott válaszok tehát egymással logikailag össze nem kapcsolható nyelvi elemek között teremtenek kapcsolatot; ezért is szükségszerű a metaforicitásuk”<sup>6</sup> – olvashatjuk Mekis Péter tanulmányában. Teljesen egyetértek az idézett szavakkal, ezért a befogadó pozíciójába a művészt helyezem. Természetesen a probléma nem talált megoldásra ezzel a lépéssel, mivel a nyelvjáték működése továbbra is kétségesnek tűnik. Azonban a művész sajátos észlelése és önreflexiója során feltörő újabb tartalmak megértése és értelmezése dialógus lehetőségét teremti meg a művész és önmaga között, amelynek kiváltója és közvetítője a mű. A festői kifejezés folyamatának alapvető részét képező észlelés, emlékezet és fantázia működése tehát egyértelmű kapcsolatban áll a nyelv kérdésével.

Megértés és értelmezés megkülönböztetése Wittgensteinnál is megjelenik, de Heidegger vagy Gadamer gondolatait is megemlíthetnénk ide vonatkozóan. Wittgenstein szerint az „esztétikai kérdéseknek semmi köze a pszichológiai kísérletekhez”,<sup>7</sup> hiszen megfelelő szabályok követésével elérhető a megértés, vagyis értelmezési folyamatról van szó. Ugyanakkor egy nehezen követhető, szabálytalan megértésről is ír, a „beugrásról”, arról a pillanatról, amikor vala-

mi hirtelen világossá válik. Ezekben a pillanatokban a befogadó, itt a művész számára is „különbéféle megoldások kínálkoznak; egyszerre csak, ahogy mondani szokás, beugrik (*clicks*) az igazi. [...] holott valójában semmi sincs jelen, ami bármivel is összeillene.”<sup>8</sup> A megértés e pillanata minden esetben szubjektív jelleget mutat, s mint ilyen nehezen kommunikálható, esetünkben nehezen festhető meg. De nem éppen ennek a nehezen kifejezhető megértésnek a megnyilvánulása lehet a szürrealista képet jellemző kiszámíthatatlan kapcsolatteremtés, a sémák felrúgása, az észlelés törvényszerűségek megcáfolása?

Husserl a költő Hugo von Hofmannsthalnak írt levelében a fenomenológus tevékenységét a művészek tevékenységével hasonlítja össze.<sup>9</sup> A fenomenológiai epokhé után festői epokhénak (*pictoral epoché*) nevezett eljárás során a festő árnyalatonként és apró részeiben látja a világot. Ennek alapján a festő munkáját egyfelől vizsgálhatjuk, mint fenomenológiai redukciót végző fenomenológust. Azonban felmerülhet a kérdés, hogy a festőre egyúttal tekinthetünk-e mint esztétikai beállítódásban lévő befogadóra, aki a fenomenológiai redukcióval szemben nem zárójelezi a valóságot, hanem csupán figyelmen kívül hagyja?<sup>10</sup> Az alkotás során a tudatosságot is valószínűsítve, talán nem képtelen felvetés, azonban jelent tanulmány nem viheti végig ezt a gondolati szálát.

A festő mint fenomenológus helyzete a szürrealista művészetben különlegesnek tekinthető az észlelés és a befogadás tekintetében egyaránt, mivel számára nem áll rendelkezésre a lefesteni kívánt dolog az alkotófolyamat egésze során. Szemei előtt megjelenő belső részlet, ami lehet szimbólum, zavaros tárgyi vagy éppen nem tárgyi megjelenés, csupán kiindulási alapként szolgál a folyamat egészét jellemző passzív és tudatos asszociáció, illetve a festőt is meglepő affektusok számára. A folyamat igazolására természetesen nincs mód; azonban utalásokból következtethetünk rá. Például Deleuze Francis Bacon: *Az érzet logikája* című művében olvasható klisékből: „dolgok egy egész csoportja, amelyeket »kliséknek« nevezhetnénk, foglalja el már a kezdet kezdetén a vásznat. (...) A vászon már annyira tele van, hogy a festőnek bele kell hatolnia. Behatol tehát a klisébe, a valószínűségek közé. Éppen azért hatol beléjük, mert tudja, hogy mit akar csinálni. Ám az menti meg, hogy nem tudja, hogyan éri el mindezt. Csak úgy sikerülhet neki, ha elhagyja a vásznat.”<sup>11</sup> Véletlenszerű vonásokkal kell elmaszatolnia minden, a vásznon és a művész fejében is már meglévő vizualitást, amely véletlen, „egyfajta valószínűség nélküli választás” szemben az „elgondolt vagy felismert valószínűségekkel.”<sup>12</sup>

Az újdonság megtalálása s ezzel együtt a klisék kicselezése és kifejezése elkerülhetetlen része a szürrealista festészetnek, ami nem jelenthet nagy meglepetést számunkra, hiszen minden olyan tartalom, amely a világ nem látható részeinek megjelenítésére törekszik, igényli a megszokott asszociációktól való elrugaszkodást.

## A szürrealista szituáció

■ Eredeti felvetésünkhöz visszakanyarodva tegyük fel tehát, hogy a szürrealista festő nyelvjátéka párbeszédre szólítja művét és önmagát. A diskurzus egy egészen különös módját fedezhetjük fel, hiszen a művész a kialakuló és folyton formálódó metaforikus, illetve szimbolikus elemekben is bővelkedő párbeszéd egyetlen szereplője.<sup>13</sup> A festmények nyelvjátékként való értelmezésének olyan változatával találkozhatunk, amikor a művész áll szemben festményével mint nyelvjátékának megmutatkozásával, amelyet értelmeznie vagy megértenie szükséges a továbbalkotás érdekében. Az így kialakult sa-

játos helyzet közelebbi vizsgálatához máris vissza kell térnünk Wittgenstein nyelvjátékelméletéhez, ezúttal azonban a privát nyelv argumentumához fordulnunk.

„Tételezzük fel, hogy mindenkinek volna egy skatulyája, benne pedig valami, amit »bogár«-nak nevezünk. Senki sem tud a másik skatulyájába bepillantani; és mindenki azt mondja, hogy csak a saját bogarának látványából tudja, mi egy bogár.”<sup>14</sup> – így nem lehetünk biztosan, kinek mi van a dobozában. Vagyis, az elnevezés nem azonos a jelöléssel, ahogy a bogár szó sem jelöli a bogarat, hanem kifejezi azt, amit a skatulyában látunk. A festészetben azonban más helyzettel találkozunk, a szürrealista megmutatja, mit rejt a skatulyája, azonban képtelen szituációban vagy éppen értelmezhetetlen, nem ismert kifejezésben ábrázolva azt. Tulajdonképpen nem sejtethjük, mi van a kifejezés mögött. Azaz ahogy azt Wittgenstein is állítja, a privát nyelv nyelvként működésképtelenség bizonyul, azonban a szürrealista művész saját szimbólumaira és fantáziáira reflektálva egyfajta belső párbeszéd útján – amely „külső cselekvést *kísérhet*”<sup>15</sup> – létrehozhatja sajátos nyelvjátékát, amelyet a festményben fejez ki. Kérdés, hogy a festészet képdominanciájú világában vajon felpuhulhat-e a privát nyelvvel szembeni szigorú elutasítás.

Világos, hogy a festészet alkotásainak megértéséhez nem elegendő a művész nyelvjátékának elsajátítása, ahogy a szavankénti szótárazás sem teszi ki a szöveg egészét. Miért ne tekinthetnénk egy bizonyos festményre egy privát nyelv megnyilvánulásaként? Azaz kissé átértelmezve Wittgenstein szavait: „Ütközhet-e a kép és az alkalmazás?” – hangzik a kérdés. „Nos, annyiban igen, amennyiben a kép egy másik használat várákozását kelti bennünk; mivel az emberek ezt a képet általában így használják”<sup>16</sup> – adja meg a választ. Azaz nem tekinthetjük-e a szürrealista műveket egyfajta, megértésre és értelmezésre ösztönző provokációknak?

Érdemes megjegyezni, hogy Wittgenstein maga sem tud egyértelműen elköteleződni értelmezés, illetve az egyfajta azonnali megértést jelentő beugrás pillanata mellett. Úgy tűnik, olyan értelmezési folyamatra van szükség, amit a megértés villanásai szakítanak meg, ahol a befogadás olyan elemző értelmezésként működik, amit váratlanul fellépő megvilágosodások kísérnek. Hogy egy példával éljek: képzeljünk magunk elé egy piros-zöld-sárga színű szélforgót: képtelenség csak piros, csak sárga vagy csak zöld színt látni, folyton egymásba kavarodnak. A szín kizárólag a megállítást, vagyis itt, a reflexió pillanatában válik felismerhetővé. Ha a pirosnál szeretnénk megállítani a forgót, a szemünkre kell hagyatkoznunk, majd próbáljuk annál a pontnál megállítani a forgást, ahol a piros színt sejtjük. Ez az elképzelés Wittgensteintől sem állhat távol, hiszen az asszociációs értelmezés próbálgatással jár, vagyis engedjük meg, „hogy egy adott mű megértése ne egyetlen rejtvény megoldását, hanem rejtvények és megoldások hálózatát jelentse a befogadó számára, az időről időre beugró megfejtések és a nyomukban fellépő zavarodottság játékával”.<sup>17</sup> A játék hatványozottan érvényes lehet a szürrealista festmények értelmezése és megértése esetében, mivel a művész maga is olyan szimbólumokkal, fantáziaképekkel, fenomenológiai és pszichológiai tudattalanból eredő tartalmakkal találkozik, amelyek meglepik, s amik ezért „új felfogást” kívánnak.<sup>18</sup> Wittgenstein sorait kölcsönözve, olyan helyzet adódik, amelyben „nem értünk egyet megszokott nyelvünk kifejezéseivel”, ezért „olyan kép teledpedett a fejünkbe, amely ellenkezik a szokásos kifejezés módjával”, így „kifejezés módunk nem úgy írja le a tényeket, ahogy a valóságban vannak”.<sup>19</sup> Nem szándékozom azt sugallni, hogy a szürrealista festők tudatosan töreked-

nek egy rájuk jellemző nyelvjáték kialakítására, hiszen korábban éppen a privát nyelv mellett foglaltam állást. Azonban mégis feltehető lehetőségnek mutatkozik egy, a festmény létrehozásával párhuzamosan kialakuló nyelvjáték kialakulása az alkotófolyamat során megjelenő képekhez kapcsolódva. Egy nyelvjáték vagy éppen privát nyelv keletkezése, amelynek fő mozgatórugói az asszociációk, amik, Wittgenstein szerint is, „(roppantul) fontosak. Asszociációink főként abban mutatkoznak meg, amit mondunk.”<sup>20</sup> Esetünkben, amit a festő magának mond. Hangsúlyozni kell azonban a különbséget az egyes festményhez kapcsolódó esetleges privát nyelv s egy adott festő művészetére jellemző nyelvjáték kialakulása, illetve létrehozása között.

## A nyelv játéka az alkotófolyamatban

■ A művén dolgozó festő saját történetét meséli el önmagának: egy személyben történetíró és a történet szereplője az alkotás folyamatában. A szituáció bemutatásához – ami számunkra itt azért lényeges, mivel a párbeszéd lehetőségét teremti meg – folyamatjellegére helyezve a hangsúlyt, Husserl egy sokat emlegetett példáját idézem.

A dallam észlelésének elemzése különleges helyet foglal el Husserl fenomenológiájában, és éppen folyamatjellegének köszönheti a kiemelt figyelmet. A dallam észlelésekor a hangok egymásutánja alkotja meg az időben a dallam egységét. A hangok között olyan szoros kötődés van, hogy szinte ugyanabban a pillanatban észlelünk egy hangot és a rákövetkezőt, azaz a retenció mint „emlékezetünkben tartott múlt” és a protenció mint „előre várt jövő” hangjai egyszerre hatnak ránk: „A dallam észlelésénél egyszerre hatnak az »objektív idő« tekintetében újabb és újabb hangok, valamint a retencionálisan megtartott és a protencionálisan megelőlegezett hangok.”<sup>21</sup> Tegyük fel, hogy az alkotófolyamat során is hasonló észlelési módszer megy végbe, az alkotás ideje nem zavartalanul halad előre, a művész értelmezi a számára is új tartalmakat, melyeket a lefestett szimbólumok, fantázia- vagy álmok képek keltettek életre, s amik alakítják, vagyis hatással vannak mind a festési folyamatra, mind a művészre. A festő nem csupán belelép a műbe, hanem benne alkot, folyamatosan építgeti a mű világát, miközben az önmagát is alakítja; a művész nemcsak beszél a nyelvet, hanem újat hoz létre, illetve figyel, miként kel életre. Időről időre kilép a mű világából, és a véletlenre bízta magát, elszakadva a valószínűségtől. Ehhez kapcsolódik Husserl egy másik gondolata – amelyet szintén a dallam észlelésével mutat be –, a wittgensteini megértés elméletéhez hasonló elemeket tartalmazó retroaktivitás fenoménje, ami ugyancsak segítségünkre lehet a vizsgálatunk során.<sup>22</sup> A retroaktivitás az ismerős dallam vagy esemény észlelésekor, egy affektus hatására képes felébreszteni a tudatküszöböt korábban el nem érő részleteket, s úgymond a háttérből változtatja meg vagy rendezi újra az addigi észlelteket, ezzel bizonyos szintű produktivitást mutatva. Talán itt érhető tetten leginkább a dialogikus helyzet. Hangsúlyoznom kell azonban, hogy amíg Husserl példájának fontos tényezője a dallam adott kerete, addig a szürrealista számára nincs meghatározott kép, csupán benyomások, emlékek egy vízióról, álomról, fantáziaképről, amelyek a világ és önmaga láthatatlan tudattalan részeit jelzik. Ebből következően az alkotófolyamat egésze során számolnunk kell a művész (ön)reflexiójával,<sup>23</sup> amelynek hozománnyaként tudattalanban rekedt emlékek, a fenomenológiai tudattalanban leüledett értelemek, affektusok, küszöb alatti észlelés is felmerülhet a művészi észlelés alatt. Vagyis a művész személye sem marad érintetlenül.

Husserl a *Zur Phänomenologischen Reduktion* című kötetben az én kettősségét a természetes, azaz alsó (unteres Ich), és a transzcendentális, azaz felső (oberes Ich) én megkülönböztetését alapul véve tegyük fel a művész énjének kettősségét.<sup>24</sup> Az epokhé során „a nem reflektáló tudat objektív tételezéseit ki kell kapcsolnia, s ezzel együtt a számára közvetlenül »létező« világra vonatkozó bárminemű ítéletet is”,<sup>25</sup> azonban „újfajta tapasztalás, gondolkodás és elméletalkotás lehetősége nyílik meg, amelyben természetes léte és a természetes világ fölé helyezkedik, ám semmit sem veszít el azok létéből és objektív igazságaiból”.<sup>26</sup> Az alsó én folyamatosan a múlt részévé válik, múltbeli természetes énként jelenik meg, azonban nem lehet újra aktív a természetes beállítódásban, hanem mint háttér folyamatosan hat, megakadályozva a redukció előtti naivitáshoz való visszatérést.<sup>27</sup> Vagyis a fenomenológiai módszert a művészi alkotómunkára vonatkoztatva a művész énjének megkettőződését figyelhetjük meg. A művész önmagával beszél, a párbeszéd tárgya pedig a készülő festmény, amelyre a művész reflektál, önmagán keresztül megért vagy értelmez.<sup>28</sup>

Ezek után térjünk rá a konkrét művészek konkrét műveinek bemutatására, melyek közül az egyik az értelmezésre, a másik inkább a megértésre helyezi a hangsúlyt az alkotófolyamaton belül feltételezett párbeszédés szituáció során. Azonban ki kell emelni, hogy e kettő egymás kiegészítéseként, azaz kettősséget mutatva van jelen az alkotás során. Wittgenstein a *Kék könyvben* mutat rá, hogy léteznek olyan képek, „»amelyeket nem értelmezünk annak érdekében, hogy megértsünk, hanem megértünk anélkül, hogy értelmeztük volna azokat«. Vannak képek, írja, „amelyekről azt mondjuk, hogy értelmezzük azokat, vagyis másik fajta képpé fordítjuk le ahhoz, hogy megértsük; és képek, amelyekről azt mondjuk, hogy azonnal megértjük azokat, bármiféle további értelmezés nélkül.”<sup>29</sup> A *filozófiai vizsgálódásban* pedig így ír: „A kép [...] egy értését azonban nem értem: képtelen vagyok látni a vásznon, csak színfoltokat látok rajta. – Vagy mindent testnek látok, ezek [...] viszont olyan tárgyak, amelyeket nem ismerek. [...] De talán ismerem is a tárgyakat, csak [...] nem értem az elrendezésüket.”<sup>30</sup> Mintha csak egy szürrealista festményt nézve fogalmazná meg ezeket a gondolatokat. Vegyük példaként Remedios Varo Uranga – aki magára és művészetére a spirituális jelentés és a belső igazság keresésében felfedezőként tekintett<sup>31</sup> – és a műveit soha nem magyarázó Yves Tanguy<sup>32</sup> műveit.

A szürrealizmuson belül Varo Uranga a tárgyi, Tanguy pedig az úgynevezett nem tárgyi ábrázolás képviselőjének tekinthető, ami az értelmezési lehetőségek számát is nagyban befolyásolja. Míg a tárgyi képek „látható utalást nyújthatnak a láthatatlanra, a művész gondolatára”,<sup>33</sup> addig „összehasonlíthatatlanul nagyobb [...] azoknak a jelentéseknek a száma, amelyet egy tárgyatlan kép hordozhat magában”, mivel a „tárgyi közvetlen láncszem hiánya háttérzetlenebbé és önkényesebbé teszi valamely mélyértelmű jelentés hozzáadását”.<sup>34</sup> – olvashatjuk Wittgenstein szavait. A két művész művei híven reprezentálják a különbséget. Az eltérés szemmel látható, habár mindketten a néző asszociációs képességére építenek, az ábrázolás tekintetében más módszert követnek, amely az értelmezés mechanizmusát is meghatározza, de mindenképpen hatással van rá, s a két nézőpont a dialogikus viszonyon is nyomot hagy. Nem mindegy ugyanis, hogy az alkotófolyamat során végzett befogadás, ami esetünkben összefonódik a fenomenológiai redukció elvégzésével, milyen képre reflektál, hiszen a kép alakul és változik. A szürrealizmus esetében kifejezetten érvényesnek tűnik, hogy a festés egy olyan folyamat, amely nem egyenletes ütemben, zökkenőktől mentesen zajlik.

Továbbra is tegyük fel, hogy festőnk elmerül az alkotófolyamatot végigkísérő fantáziájával megidézett képekben, és festeni kezdi. Majd megáll, és szemügyre veszi a vásznat – nevezzük ezt elsődleges vagy pre-műnek<sup>35</sup> –, reflexió alá vonja, és fenomenális redukciót végez. A fenomenológiai redukcióból visszatért művész nem szabadulhat meg a redukció alatt szerzett benyomásaitól, megkettőződött énje – husserli terminussal élve, a művész énhasadása – lehetővé teszi a diskurzus kialakulását, hatására pedig addig nem észlelt emlékek<sup>36</sup> és értelmek merülhetnek fel benne, amelyek újabb lökést adnak festményének továbbalkotásához.

Konkrét példaként említsük meg elsőként Remedios Varo Uranga 1960-ban készült, a *Pszichoanalitikus irodáját elhagyó nő* (*Mujer saliendo del psicoanalista*) címet viselő képével. A festőnő könnyen felismerhető formákat alkalmaz festményein, amiket meglehetősen eredeti módon ötvöz. Talán nem megyek túl messzire, ha a módszert asszociációkon alapulónak nevezem, amihez a beugrás pillanata szorosan kapcsolódik. Husserl terminusai közül a wittgensteini beugráshoz illeszkedő – a már említett affektus és a retroaktív ébresztés mellett – ötlet fogalma lehet még alkalmas ennek a pillanatnak a körülírására. „Érdeklődésünk átugorja egy gondolatsor tagjait, valahányszor csak e sornak éppen egy bizonyos, gyakran nagyon is közvetett zárótagja vonja magára a figyelmünket. Így a gondolatsornak e zárótagja különálló ötlet alakját ölti; az egész asszociatív összefüggés a tudatban alakul ugyan ki, ámde anélkül, hogy figyelmet fordítanánk rá”<sup>37</sup> – írja *A passzív szintézisekre vonatkozó elemzésekben*. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a művész szempontjából a megértéshez köthető wittgensteini beugrás és az alkotást elindító vagy továbbblendítő ötlet<sup>38</sup> mozzanata egyaránt az alkotómunkát lendületben tartó affektusnak is tekinthető.<sup>39</sup> Vagy éppen tudattalan asszociációnak.

A festményen egy köpenyébe burkolózott antropomorf alak látható, aki talán az analízisnek köszönhetően felülemelkedik önmagán, vagy éppen lehull róla az álarc, amit addig saját arcának vélt. A Remedios Varo által megteremtett karakterek jelenléte, amelyek például a tudatosság fényének árnyoldalát képviselő másik ént vagy éppen a rejtett élet felfedezését jelző agresszív képmást ábrázolják, ebben az esetben is észrevehető. Ahogy a nő maszkjai lehullnak, és alteregója, egy másik szelf jelenik meg, úgy nézhet szembe a művész önmagával.<sup>40</sup> A női alak kezéből nyakkendőt formálva lenyúlik egy újabb arc, immár áttetsző változatban, mintegy lelkének felszabadított részét szimbolizálva, a másik kezében lévő kis kosárban órát és kulcsot láthatunk, melyek a feltárt múltjának emlékei szimbólumaiként jelennek meg. Feje fölött hőmpölygő sötét felhőréteg látható, a lenyúló arcot tiszta vízzel telt kút felett tartja. A könnyen azonosítható formák ellenére a kép értelmezése munkát igényel, mivel a festmény minden részletének mondanivalója van, utal valamire vagy éppen szimbóluma valami nem láthatónak. Azaz a színek, a betűk, az alak elhelyezése a vásznon, mind jelentéssel bír. Olyan érzésünk támadhat, hogy a művész nem a kép megértését helyezi előtérbe, hanem olyan ábrázolásmódot alkalmaz, amivel értelmezési lehetőségek, azaz az asszociációk hosszú sorát kínálja fel. Habár a tudatosság átjárja a képet, ami az automatizmus tarthatatlan elméletére mér újabb csapást, a tudattalan szerepét nem lehet ez alapján a sarokba hajítani a tudattalan mélységét elhagyva. Ő a tudat fölötti észlelés és ábrázolás felé tört, a tudattalant (*unconscious*) felváltotta a felettes (*superior*) valóság megértéséhez szükséges tudat fölötti (*supra-conscious*) pozíció, s ezzel együtt a pszichoanalízist a misztikum, és tegyük hozzá, az automatizmust a tudattalan asszociációkból összeállított kép.<sup>41</sup>

Azonban mivel ezek a társítások mind a festőnő személyét, életét, tudatos és tudattalan gondolatait és emlékeit képviselik, a dialogikus szituáció feltevélei adottnak tűnnek. Csupán megjegyzem, hogy a nézőkből Varo Uranga képei egyfajta feszengést (*expression of discomfort*) válthatnak ki: „ránézünk egy képre, és megszólalunk: »Mi a baj vele?«<sup>42</sup> – s a festő válaszul változtat a képen, és más asszociáció ugrik be megértés gyanánt, hiszen ismerjük Wittgenstein figyelmeztetését: „változtass csak rajta egy árnyalatnyit, és többé nem ugyanazokat az asszociációkat kelti”.<sup>43</sup> Talán ez a festőre is érvényes lehet. És minden változtatást megelőz egy újabb epokhé és egy újabb párbeszéd.

A korábban már idézett Bernet-szövegben olvashatjuk, hogy a fenomenológusok és a művészek az epokhéval egy olyan alakulóban lévő világ felé fordulnak, melynek alakulását nem kötik gúzsba az ismerős fogalmak, tudományos teóriák és logikai törvények, vagyis a festői (*pictorial*) epokhéval a festő a sematikus hasonlóságon túlra tekint.<sup>44</sup> Habár a szöveg kiemeli, hogy meg kell tartanunk a távolságot festői és fenomenológiai epokhé között, mivel a festő – valóság észlelésében tapasztalt hiányra válaszolva – lefesteni, nem pedig leírni akarja, amit lát,<sup>45</sup> azonban a szürrealista festőkre más szabályok érvényesülnek, kiváltképp, ha továbbra is feltételezzük, hogy alkotói folyamatuk egyben önmegismerési aktus is. Varo Uranga művészetét vizsgálva, nyilvánvaló a szürrealisták speciális helyzete, mivel a festőnő igenis le akarja írni, amit maga előtt lát, a lehető legpontosabban kifejezve, amivel viszont azt a benyomást kelti, hogy – kitekintve a pszichológia felé is – „a homályost a még homályosabbal, a nem-ismertet a még kevésbé ismerttel magyarázza”.<sup>46</sup> – ami jól illik a festőnő álmokképeket idéző alakjaiban rejlő kettősséghez, az én és sötét, tudatosságtól távoli „másik én” megjelenítéséhez.<sup>47</sup> Minden kép Remedios Varo személyiségét tükrözi, ő az a nő, „aki álmodik és aki lát, akit tud és aki szótlán marad”.<sup>48</sup> A művész előtt megjelenő belső képek sokasága és a művész mint „érdekes ember” – akinek számára „a külső világ ösztönzésül, alkalmul, »occasio« gyanánt szolgál saját játszadózó tevékenységéhez”<sup>49</sup> – személye egyaránt sokat nyom a latban.

Varo Uranga művészetével szemben Yves Tanguy képei a tárgy nélküli festmények sorát erősítik, asszociációk és értelmezési lehetőségek végtelen sorát ajánlva fel ezzel. Képein mintha fantáziavilágának egy-egy pillanatképét ragadná meg, hol világosabb (*The Furniture of Time*, 1939), hol komorabb árnyalatokban (*The Big Window*, 1950, *The Invisibles*, 1951),<sup>50</sup> de minden esetben meglepve a nézőt. „Úgy találtam, hogy ha előzetesen megterveztem egy képet, az soha nem lepett meg engem, de a meglepetések az én örömöm a festészetben.”<sup>51</sup> Míg Varo Uranga tartalmi, Tanguy formai és tartalmi asszociációkat is életre hívhat a nézőben és önmagában is, amit saját szavai is alátámasztanak: „A festmény a szemem előtt jön létre, alakulása közben tárja fel meglepetéseit és pontosan ez adja meg számomra a teljes szabadság érzését.”<sup>52</sup> Tanguynak sikerült áttörnie a valóság és a fantázia határát. Festményein a látható világ láthatatlan – kezdeti vagy éppen az összeomlás utáni maradványait bemutató – oldalát mutatja be, a fantázia és valóság, létező és nem létező, látható között vibráló feszültséget dermeszti meg. Ez a módszer, a „megfelekezés aktusa”, ami „nem önmegtágadás, hanem a művész megismerő értelmének aktusa”.<sup>53</sup> Szabadság és megismerő értelem működése: ez a kettősség áll fenn Tanguy művészetében, ami a tudattalan és a tudatos alkotás szintézisét idézi. Nézőként felismerhetjük a világ szerkezetét, az alakok elrendezését is értelmezni tudjuk, azonban a kép, a művészhez hasonlóan, minden pillanat-

ban új nézettel lép meg. S mint ilyen párbeszédet kíván. Varo Uranga módszerével szemben ő nem köti meg fantáziáját ismerős szimbólumokkal és felismerhető alakokkal, sőt elutasított minden racionális interpretációt, amely összeeseng Wittgensteinnak a kép megértéséről vallott egyik gondolatával, miszerint: „»A kép önmagát mondja nekem« – szeretném mondani. Vagyis az, hogy mond nekem valamit, a saját struktúrájából adódik, önnön formáiból és színeiből.”<sup>54</sup> – ennek ellentmondani látszik, hogy Tanguy képeinek utólag keresett címet, ami mindenképpen feltételez némi interpretációt. Művészetében a megértés, a beugrás, a szabad asszociációk egymást követő mozgása vitte előre az alkotói munkát, ennek ellenére a fantáziatájuk megfestése értelmező folyamatot feltételez a számára nagyobb jelentőségű tudattalan folyamatok mögött.<sup>55</sup> Azaz, ismét csak Wittgensteint citálva, habár „szavak nem képesek pontosan leírni”<sup>56</sup> képeit, azok szerkezete tudatosságról árulkodik; jól megkomponált fantáziaképek, privát nyelv- és képjátékával kifejezve.

## Összegzés

■ A szürrealista festészet olyan nyitott műveket alkot, amivel felkavar és megváltoztat minden addig ismert viszonyokat, „átalakítja maga körül a valóságot: átértelmezi, kérdésessé teszi, leleplezi és lerombolja, illetve átformálja és hozzájárul egy új viszonylatrendszer kialakításához”.<sup>57</sup> A világ láthatatlan elemeinek feltárása, egyfajta kapcsolódási pontot jelent a fenomenológia területével, mivel a világ egy másik szemszögből történő észlelését mutatja be.

A művész érzései, emlékei, fantáziái és szimbólumai találnak helyet maguknak a vásznon, minden festő művészetében eltérő arányban valósulva meg privát és nyilvános tartalom és jelentés egymáshoz közeledése. Úgy hiszem, nem tévedek nagyot, ha felteszem, hogy megértés és értelmezés, „feltárás” és teremtés, nem reflexív és reflektáló tudat működése során felbukkanó jelentések szavakban visszhangoznak a művészből. Habár a szürrealista festő hisz a tudattalan hatalmában, s ennek következtében meglehetősen privát szférát tár fel, és teremt köré világot az alkotófolyamat alatt, célja, hogy a látható világot „minden kiterjedésében birtokába vegye” és „átfogó ismeretet”<sup>58</sup> adjon a valóságról. S legyen szó tárgyi vagy tárgy nélküli, személyes vagy kollektív tudattalant célzó szürrealista festőről, lehetősége nyílik önmaga, készülő műve, valamint a látható világ között jelen lévő kapcsolat felmutatására, ezzel utalva a valóság és a nyelv láthatatlan lehetőségeire.

Végezetül újra hangsúlyozom, hogy a fentiekben csupán vázlatát írtam le annak a sajátos szituációnak, amely a szürrealista festőművész alkotófolyamatán belül lezajlódhat. Részletesebb kifejtésre jelen tanulmány nem vállalkozhatott. Még ha a szürrealista művészet szabályokkal szembeni ellenállása akadályokat gördít is feltevéseink igazolása elé, úgy vélem, az alkotófolyamat feltárására irányuló kísérlet mindenképpen értékes és izgalmas kutatási területnek ígérkezik. Tele váratlan és eddig még kiaknázatlan lehetőségekkel.

**Horváth Henrietta**

### ■ JEGYZETEK

1. A pszichoanalitikus megközelítést mégis meg kell említem, különösen a szürrealista festők esetében. Kiváltképp Freud és Jung gondolatai nem kerülhetők ki e stílusirányzat vizsgálata során, amely gondolatok, mint például az archetípusok, a fenomenológiai nézetekkel együtt igazán izgalmas aspektusokat tárnak fel.
2. Mivel a vizsgálódás az alkotófolyamat során zajló értelmezési folyamatra irányul, a szürrealista stílusirányzat tűnik a legalkalmasabb választásnak, de természetesen ide sorolhatók a látomásos festőművészek is.

3. Az alkotófolyamatra általánosan jellemző kettősségnek megfelelően a pszichológiai és a fenomenológiai oldal is szerepet játszik az alkotói tevékenységben. A fantázia egyfajta hídként szolgál a két oldal között. Ehhez kapcsolódóan említtem meg Horváth Lajos *Affektív és figurális sematizmus Jung pszichológiájában. Az archetipus fogalmának fenomenológiai olvasata* című tanulmányát (Imágó, Bp. 2012. 3. sz. 83–96.)
4. A tudatos alkotással és befogadással a tudattalan és a fantázia is párhuzamosan fut az alkotófolyamat során.
5. A *Logische Untersuchungen*ben találkozhatunk a „belső monológ” problémájával: „Vagy azt kellene mondanunk, hogy a magában beszélő saját magához beszél, a szavak számára is jelekként (Zeichen) szolgálnak, nevezetesen mint önnön pszichikai élményeinek jelzései (Anzeichen)? Nem hiszem, hogy egy ilyen felfogás képviselhető volna” – írja Husserl. Szerinte a belső monológban „nem beszélünk tulajdonképpen, kommunikatív értelemben, nem közlünk önmagunkkal semmit, csupán elképzeljük magunkat mint beszélőt és közlőt”. Itt azonban olyan, pszichológiai felhanggal kísért belső párbeszédről van szó, amiben a művész valami újat mond, illetve valami újat fedez fel önmagában, művét használva „önnön pszichikai élményeinek jelzésére”. Természetesen nem hagyhatjuk figyelmen kívül Husserlnek a pszichologizálással kapcsolatos ellenérzéseit sem, amely a nyelv általi kifejezés vonatkozásában is megjelenik.
6. Mekis Péter: *Wittgenstein és esztétika*. Kellék 2000. 15–16. sz. 60. <http://epa.oszk.hu/01100/01148/00013/03mekis.htm> Letöltve: 2016. 01. 10.
7. Uo. 35.
8. Ludwig Wittgenstein: *Előadások az esztétikáról*. Ford. Mekis Péter. Latin Betűk, Edmund Husserl: *Briefwechsel Band VII*. Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 1994. 133–136. Vö. Bernet, Rudolf: *Phenomenological and aesthetic epoché: painting the invisible things themselves*. In: *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology*. (Ed. Dan Zahavi) Oxford University Press, 2012. 567. [http://www.academia.edu/3489367/Phenomenological\\_and\\_Aesthetic\\_Epoch%C3%A9\\_Painting\\_the\\_Invisible\\_Things\\_themselves](http://www.academia.edu/3489367/Phenomenological_and_Aesthetic_Epoch%C3%A9_Painting_the_Invisible_Things_themselves) Letöltve: 2015. 12. 05. Debrecen, 1998. 37–38. (A továbbiakban Wittgenstein 1998.)
9. Edmund Husserl: *Briefwechsel Band VII*. Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 1994. 133–136. Vö. Bernet, Rudolf: *Phenomenological and aesthetic epoché: painting the invisible things themselves*. In: *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology*. (ed. Dan Zahavi) Oxford University Press, 2012. 567. [http://www.academia.edu/3489367/Phenomenological\\_and\\_Aesthetic\\_Epoch%C3%A9\\_Painting\\_the\\_Invisible\\_Things\\_themselves](http://www.academia.edu/3489367/Phenomenological_and_Aesthetic_Epoch%C3%A9_Painting_the_Invisible_Things_themselves) Letöltve: 2015. 12. 05.
10. Husserlnek az észlelés és értelmezés fogalmához tartozó „abnormalitás” gondolatát itt csupán megemlítem mint a szürrealista festőművészek alkotófolyamata felvázolási kísérletének egy újabb lehetőségét. Többek között olvashatunk róla az *Analysen zur passiven Synthesis, a Zur Phänomenologie der Intersubjektivität* című írásaiban, továbbá Anthony Steinbock *Home and Beyond* és Nicholas Smith: *Towards a Phenomenology of Repression* könyvében.
11. Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Az érzet logikája*. Ford. Seregi Tamás. Atlantisz, Bp., 2014. 46.
12. Uo. 49.
13. Másképpen fogalmazva, narrálja tevékenységét önmaga számára.
14. Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. Ford. Neumer Katalin. Atlantisz, Bp., 1998. 150. (A továbbiakban Wittgenstein: Fil. vizsg.)
15. Uo. 318.
16. Uo. 252.
17. Mekis Péter: *Utószó*. In: Wittgenstein 1998. 83.
18. A fenomenológiai és pszichológiai tudattalan között határozott különbséget kell tenni, habár néhány ponton érintkeznek egymással. A fenomenológiai tudattalan tulajdonképpen a szedimentált, leülepedett tapasztalati réteget jelenti, az itt található értelemek affektusok vagy akár hasonlóság révén aktivizálódhatnak. Azaz a pszichológia nyelvén fogalmazva, a tudatküszöböt el nem érő tudattalanba süllyedt tartalmak betörnek a tudatba. A szürrealista festészetben mindkét tudattalan terület szerepet játszik.
19. Wittgenstein: Fil. vizsg. 180.
20. Wittgenstein 1998. 64.
- Az asszociációk tekintetében tehát Wittgenstein is elismerően nyilatkozik, annak ellenére, hogy a pszichoanalitikus megfejtő módszer elengedhetetlen kelléke, igaz, ő az asszociáció hangsúlyát az aspektuslátás és a beugrás mozzanatával enyhíti.
21. Sajó Sándor: *A tapasztalat típusai: a reprezentáló és a nem-objektíváló ismeretek egymásra utaltsága*. 26. [http://esztetika.elte.hu/repr/szovegek/sajo\\_tapasztalat\\_tipusai.pdf](http://esztetika.elte.hu/repr/szovegek/sajo_tapasztalat_tipusai.pdf) Letöltve: 2016. 01. 10.
22. Vö. Edmund Husserl: *Előadások az időről*. Ford. Sajó Sándor – Ullmann Tamás. Atlantisz, Bp., 2002.
- A retroaktivitás elméletéről többek között Ullmann Tamás *A láthatatlan forma* című művében is olvashatunk. Szintén itt vázolja fel Ullmann Wittgenstein aspektusváltás problémáját a sematizmus szempontjából, ami további alapot nyújthat a dialogikus helyzet feltevéseéhez.
23. Habár ez a szál nem képezi a tanulmány témáját, szeretném felhívni a figyelmet az introspekción és a jungi aktív imagináció („belső képek aktív előhívása”) gyakorlata közötti hasonlóságokra. Vö: Jeffrey C. Miller: *The Transcendent Function*. SUNY Press, New York, 2004.
24. Edmund Husserl: *Zur phänomenologischen Reduktion*. Hrsg. von Sebastian Luft. Springer, 2002. 59.
25. Edmund Husserl: *Fenomenológia*. In: Hernádi Miklós (szerk.): *Fenomenológia a társadalomtudományokban*. (Ford. Szalai Pál) Gondolat, Bp., 1984. 199.
26. Uő: *Tapasztalat és ítelet*. In: Uo. 69.

27. Vö: Husserl, Edmund: *Zur phänomenologischen Reduktion*. Hrsg. von Sebastian Luft. Springer. 2002. 59. és Horváth Orsolya: *Az öneszmélés fenomenológiája*. L'Harmattan, Bp., 2010.
28. Ide kapcsolódva szintén érdemes megjegyezni, hogy a művész mint fenomenológus transzcendentális énjének jelenléte mellett nem hagyhatjuk figyelmen kívül a tanulmány csupán megemlíttet esztétikai beállítódás egy sajátos formájában zajló, a világot figyelmen kívül hagyó, de passzívan jelen lévő észlelés és a természetes beállítódása váltakozásának lehetőségét sem, ami szintén a dialógikus helyzetet kínálhat.
29. Nyíri Kristóf: *Képek mint eszközök Wittgenstein filozófiájában*. Világosság 2002. 1. sz. 11. „[...] that is, a picture which we don't interpret in order to understand it, but which we understand without interpreting. Now there are pictures of which we should say that we interpret them, that is, translate them into a different kind of picture, in order to understand them; and pictures of which we should say that we understand them immediately, without any further interpretation.” In: Ludwig Wittgenstein: *The Blue and The Brown Books. Preliminary studies for the "Philosophical investigation"*. Blackwell, Oxford, 1980.
30. Wittgenstein: Fil. vizsg. 210.
31. Pam Meecham – Julie Sheldon: *Modern Art: A Critical Introduction*. Routledge, London, 2005. 60.
32. Jung maga is példaként hozta fel Tanguy festményeit, a kollektív tudattalan megjelenését feltételezve a képein. Vö. C. G. Jung: *Titokzatos jelek az égen: ufókról és földön kívüli jelenségekről*. Ford. S. Nyíró József. Kossuth, Bp., 1993. 33–79.
33. Wittgenstein: Fil. vizsg. 38.
34. Uo. 40.
35. Az általam használt elsődleges vagy pre-mű fogalmát az itt alkalmazott, a készülő mű első megjelenését jelölő értelmén kívül, annak a műállapotnak a jelzésére is használok, ami az alkotófolyamat során esetlegesen fellépő új értelmek miatt fellépő váratlan változtatás során jön létre.
36. Szeretném megjegyezni, hogy az emlékezet és a fantázia szoros együttműködéséről van szó az alkotófolyamat során, ahogy ezt Husserl 1910 után keletkezett írásaiban is olvashatjuk.
37. Edmund Husserl: *Analysen zur passiven Synthesis*. (Edit. M. Fleischer) In: *Husserliana* Vol. XI. Kluwer Academic Publishers, The Hague. 1966. 122.
38. Az ötlet Gadamer-nél is megjelenik mint „betörés”, ami mindent megváltoztat, minden határt elutasít.
39. Amit a művész fantáziája kísér. A művész énje megkettőződésének és az alkotófolyamat két részének megfelelően a Husserl által is leírt kétféle fantázia működhet a szürrealista alkotófolyamatban. Vö: Edmund Husserl: *Fantázia, képtudat, emlékezet*. Ford. Rózsashegyi Edit. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomen, valóság*. Kijárat, Bp., 1997. 35. Valamint Dieter Lohmar „gyenge” és „erős” fantáziáját is meg kell említeni.
40. Juliana Gonzáles: *Mundo y transmundo de Remedios Varo (Remedios Varo's world and fantasy world)*. In: *Remedios Varo: Catálogo Rezonado*. Ediciones Era, 2008. 96.
41. Uo. 89. „[...] it is the most literal *sur-realism* (*supra-realism*): to experience the states of supra-consciousness and supra-rationality, in which the surrealist art is found, not through the paths of psychoanalysis, but through those of mysticism or esoteric religions and knowledge.”
42. Ludwig Wittgenstein: *Előadások az esztétikáról*. Ford. Mekis Péter. Latin Betűk, Debrecen. 1998. 30.
43. Uo. 61.
44. Rudolf Bernet: *Phenomenological and aesthetic epoché: painting the invisible things themselves*. In: *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology*. (Ed. Dan Zahavi) Oxford University Press, 2012. 567.
45. Uo. 571.
46. C. G. Jung: *Psychology and Alchemy*. (Eds. Herbert Read – Michael Fordham) Princeton University Press, 1980. 233. „The obscure to be explained by the more obscure – the unknown by the more unknown.”
47. Juliana Gonzáles: i.m. 96.
48. Alberto Blanco: *El oro de los tiempos. (The gold of time)*. In: uo. 13. „[...] that woman who dreams and who sees, who knows and remains silent.”
49. Hans Sedlmayr: *A modern művészet bálványai*. Ford. Terényi István. Gondolat, Bp., 1960. 74.
50. <http://www.matta-art.com/tanguy/tanguy.htm> Letöltve: 2016. 01. 11.
51. J. H. Matthews: *The Surrealist Mind*. Susquehanna University Press, Selinsgrove, 1991. 120. „I found that if I planned a picture beforehand, it never surprised me, and surprises are my pleasure in painting.”
52. Tjeu van den Berk: *Jung on Art: The Autonomy of the Creative Drive*. Psychology Press, 2012. 123. „The painting comes into being before my eyes, it reveals its surprises during its development and exactly this gives me the sense of complete freedom.”
53. Hamvas Béla: *Tanguy, vagy a logisztika misztikája*. In: *Patmosz*. I. Medio, Bp., 2008. 312.
54. Wittgenstein: Fil. vizsg. 209.
55. Van den Berk: i.m. 123. „He realised that this was impossible and rejected any rational interpretation.”
56. Nyíri Kristóf: i.m. 12.
57. Hegyi Lóránd: *Avantgarde és transzavantgarde*. Magvető, Bp., 1986. 235. Lukács Györgyöt idézi.
58. Werner Hofmann: *A modern művészet alapjai*. (Ford. Tandori Dezső) Corvina, Bp., 1974. 216.