

MŰVÉSZI APPERCEPCIÓ ÉS TRANZSCENDENTÁLIS FENOMENOLÓGIA

E sokat sejtető cím után rögtön meg kel jegyeznem, hogy itt nem lesz szó sem általában a művészi appercepcióról, sem a transzcendentális fenomenológia problematikájának kimerítő vizsgálatáról. A címben szereplő „művészi” mindenekelőtt festőit takar, s csak azért használom több helyen is a „művészi” kifejezést, mivel a festői appercepció bizonyos jellegzetességei ráillenek más művészetekre is. A transzcendentális fenomenológiáit is annyiban fogom érinteni, amennyiben a festői látásmóddal való összehasonlító elemzés megköveteli. Az összehasonlítást közelebről Cézanne művészetéhez kapcsolva fogom elvégezni, mivel leginkább nála tételeződik a fenomenológia azon immanenciája, hogy valamely tárgy nem transzcendensként, hanem a hozzá kapcsolódó jelenségekben válik adottá számunkra.

Honnan ismerhetjük meg a festői látásmódot vagy appercepciót? Mindenek előtt a műalkotásokból. „A művészet egész története a vizuális észlelés módzatainak története. Azoknak a változó szemszögeknek a története, amelyekből az ember látta a világot.” (Read, 1972, 10.) Ez az álláspont kételyeket ébreszthet. Bár a művész általában azt látja meg, amit látni akar, s ez utóbbit az is meghatározza, hogy van-e rá kifejezőeszköze vagy nincs, mégsem tehetünk egyenlőségelet a közé amit a festő lát és amit kifejez. Sok esetben hiányzik a sima, a kifejezőeszköz, hogy lefordítsa azt amit lát. Ezt igazolják a félresikerült alkotások, kínlások. Másrészt a műalkotáson megjelenő elnagyolt részek nem azt jelentik, hogy a művész ott nem látott semmit, hanem hogy azt nem tartotta érdekesnek és szüksége volt az elnagyolásra valamely fontosabb minőség kiemeléséhez. Mégis igaza van H. Readnek, mivel a művész látásmódjával kapcsolatban számunkra az a fontos, hogy mit tudott kifejezni, a többről vagy nincs tudomásunk, vagy lényegtelen, mivel nem tér el az átlagember appercepciójától.

A művészi látásmód tehát elkülöníthető az átlagos látásmódtól, bár ez utóbbi a művésznek is sajátja. Mondhatnánk két világ embere, mivel az alkotás egy olyan szellemi diszpozíciót igényel, amelyre a művészi látásmód a jellemző, viszont az alkotáson kívül ő is a mindennapok világában él. Az alkotáshoz szükséges szellemi diszpozíciót egyaránt meghatározza mind a korstílus, mind az egyéni temperamentum vagy stílus, melyek a kifejezéssel, az átfordítással állnak szoros kapcsolatban és megkövetelnek bizonyos feltételeket az appercepcióra vonatkozóan. Például ha egy tájképfestő egy fehér virág visszaadásához fehér színt használ, akkor nem lesz mit kezdjen a tűző Nap fényességével. A kép egysége érdekében kénytelen módosítania azon amit lát, a rendelkezésére álló közeg függvényében. Ezek szerint találóbb Gombrich megjegyzése: „...a művész inkább azt akarja látni amit lefest, és nem azt akarja lefesteni, amit lát.” (Gombrich, 1972, 85.) Mindig azokat az aspektusokat keresi, amelyeket a vásznan érvényesíteni tud.

Ha megvizsgáljuk azt, hogy mi különbözteti meg a művészi appercepciót az átlagos appercepciótól, akkor talán közelebb kerülünk a művészi appercepció és a fenomenologikus beállítódás viszonyának megítéléséhez is.

A természetes beállítódásban magát a fényt és nem a tónusok különbségét vesszük észre, ahogyan azt a festő teszi. Azt látjuk, hogy egy arc felderül és nem azt, hogy módosult rajta az izmok összehúzódása. A benyomások közvetlensége megakadályozza számunkra a részletek elemzését. A festő feladja ezt a közvetlenséget és egy fordított úton a részletek módosulásából építi fel a derűs arcot. Még a realista festészet esetében is megfigyelhető, hogy mennyire meghatározza a képi közeg azt, ami látható a képen, s ez nagymértékben különbözik attól, amit a valóságban „látunk”. A reneszánsz dicsőített „isteni perspektívája” még nem adja vissza azt, amit „látunk”. A képen egy távoli alak a perspektíva törvényei szerint jóval kisebbként jelenik meg mint az előtérben látható tárgyak, s ez érzékelteti a távolságot. Valójában ezt mi fordítva észleljük. Ha egy távolabb levő embert meglátunk, akkor nem arra figyelünk, hogy ez mennyivel kisebb mint a közelünkbe eső tárgyak – sőt ezt észre sem vesszük – hanem a távolságot becsüljük fel, az eleve-értelmezett életvilágunk alapján, melynek appercipiálása nem redukálható egyetlen érzékszervre sem. R. Arnhem kifejezésével élve „látó ujjal” mozgunk a környező világban, úgymond „letapogatjuk” a szemünkkel a dolgokat (alakjukat, felépítésüket, érdekességüket stb.). Valamennyi érzékszervünk mellett a proprioceptív érzékelés, saját magunk érzékelése is fontos szerepet játszik „tájékozódásunkban”.

Ennek ellenére a festő a vizuális érzékelésre kell hogy építsen, azokra az aspektusokra, amelyek érvényesíthetők az egysíkú vásznon a színek segítségével. Ezek megtalálása azt igényli, hogy feladja a természetes beállítódást – a környező világ eleve-értelmezettségét. Életvilágunkban szervesen összefonódik a látás és a tudás. Olyannyira, hogy egyes esetekben nem tudjuk megkülönböztetni a valóban látottat attól amit csak látni vélünk, amikor csak tudjuk, hogy mit kellene látnunk, de valójában nem látjuk – belelátjuk.

A tárgyábrázoló festészet esetében a festő általában igyekszik arra reflektálni, amit lát és ami ezekből a látványokból leszűrhető. Persze ez nem jelenti azt, hogy képes lenne egyfajta „romlatlan szemmel” – minden elmélettől és értelmezéstől mentesen – tekinteni a világra. Látásunk mindig valamilyen értelmezésen alapul – egész énünk reakciója olyan fénymintákra, amelyek ingerlik retinánkat, s nem csupán színérzet-ingerek pusztá rögzítésével azonos. A látás fiziológiájával kapcsolatos vizsgálatok rámutattak arra, hogy az ingerek voltaképpen semlegesek s csak a felfogásban működő aktív észlelés, értelmezés révén válnak azzá amik. Azt hogy mit látunk, mindig meghatározza az ahogyan értelmezzük a látottat, ennek ugyanis soha sincs kitüntetett értelmezése. Ugyanez megfigyelhető a hallás esetében is: az óra ketyegését hallhatom tik-tak-nak, de belehallhatom azt is, hogy tiki-taki, tik-tik-tak, s mindez itt is az értelmezés függvénye.

A művészet története az impresszionizmusig a látható minőségekre irányuló egyre fokozottabb reflektálásként értelmezhető. Ez egyrészt a hétköznapi világ működő sematizmusoktól való megszabadulást jelenti; másrészt a kifejezőeszközök tökéletesítése, vagyis a sémák fokozottabb differenciálódása, ami a látható világ újabb értelmezéseihez vezet. Így alakulnak ki a festészetben is a különböző stílusok, s ezen korstílusokon belül a festők egyéni stílusai. Mindenütt

működik egyfajta „nómikus apparátus”, mely már meglévő sémák, kifejezőeszközök rendszeréből áll, de a művész ezeket csak akkor tudja sajátosan felhasználni, ha magáévá teszi, ha össze tudja egyeztetni saját látásmódjával, ha pedig ez nem sikerül, akkor újakat teremt.

Az alkotáshoz szükséges szellemi beállítódás többnyire azt igényli, hogy a festő legyőzze a dolgok ismert jelentésére és megjelenési formájára vonatkozó sematikus tudását, mint például azt, hogy: a fa lombja zöld, törzse sötétbarna stb. Nem „a” valóság visszaadására kell törekednie, hanem egy valóságosabb valóság megalkotására. Az alkotás itt nem egy eleve adott „valóság” reprodukálása, hanem sajátos lényegi minőségek felszínre hozatala azokból a jelenségek-ből, amelyek a művész számára a képzeletben, a felidézésben vagy a szemléletben adóttak. Mindez az eleve értelmezett világ „zárójelbe tételét” jelenti, ami erős hasonlóságot mutat a husserli fenomenologikus beállítódással. Mindkét esetben mindenféle tudás és ismeret „kikapcsolásáról” van szó, ami a tisztá szemlélés – husserli kifejezéssel élve az „abszolút önadottságok” – területére helyezi át a szubjektumot. Az impresszionisták, akárcsak Husserl, úgy vélik, hogy értelmetlenség beszélni a dolgokról mint amelyek egyszerűen ott vannak, s éppen csak szemlélni kell őket, hisz ez az „egyszerű ottlét” bizonyos sajátos és változó felépítésű élmények sorozata. A dolgok ezekben a változó fenoménekben konstituálódnak, jelennek meg, de egyik fenomén sem tartalmazza egymaga a dolgot. Ilyen fenoméneket igyekeztek megragadni az impresszionisták képeiken, miközben saját észlelésükre reflektáltak, arra hogy külön-külön ők azok, akik ezt vagy azt a fenomént így vagy úgy látják. Mondhatnánk előáll a szemlélő reflexió, amely az illető élmény appercepciójában adottra irányul. Így lesz tudatossá az, hogy a szemlélés tárgyai szubjektív tárgyiségformában adóttak, tehát számunkra adóttak. Az impresszionizmus csak az egyedi ismeretfenoménre reflektált, ezeket ragadta meg és adta vissza a színek és visszfények gazdagságában, a szemlélő helyzetétől függő pillanatnyi fény-árnyék hatásokban, anélkül hogy összefüggésben volna ezen fenomének előtteseivel és mögötteseivel, egyre bizonytalanabbá vált a „ráismerés” magától értetődő volta – a tárgyiség maga. Cézanne problémája éppen ez volt: ha minden részletében hűségesen ragaszkodunk ezekhez az egyszeri szemléleti benyomásokhoz, akkor az elemek nem olvadnak össze egy meggyőző egészé. Az egyedi szemléletek nem rendelkeznek objektív érvényességgel mint a tárgyak, de minden egyedi kogníciónak megvan a maga tárgyi vonatkozása, az intencionális tárgya, amelyre így vagy úgy irányul. A feladat tehát az, hogy nem az egyes fenoméneket kell figyelembe venni, hanem összetételeiket és összefüggéseiket. „Ezek az összefüggések nem pusztán alakatlan konglomerátumok, hanem sajátosan kötött, mintegy egymást fedő egységek és az ismeret egységei, amelyeknek mint ismeret-egységeknek megvan a maguk egységes tárgyi korrelátumuk.” (Husserl, 1972, 41.) A fenomenológia egyrészt az ismereteket mint jelenségeket, ábrázolásokat és tudataktusokat vizsgálja, amelyekben a különböző tárgyiségek kifejeződnek, másrészt az így jelentkező tárgyiségeket. A posztimpresszionizmus – Cézanne is ide sorolható – legfőbb jellegzetessége A. Gehlen szerint az, hogy megtalálta a módját annak, hogy hogyan lehet a tartós reflexiót bevonni a kép-

be, és ugyanakkor megtartani a tárgyábrázolást A képnek ez a „kétrétúsége” a „Párizsi előadások”-ban kifejtett tudatfluktuáció husserli fogalmához köthető. A tudatfluktuáció folytonos ingamozgást jelent a különböző diszperát tudattények és az ezekben jelentkező tárgyiség-egység között A kép egyrészt egy saját jogú ingerfelületet önállósít kibontakoztatva a jelenségek szín- és formabeli gazdagságát, másrészt egy, a változó fenoménnel szervesen összekapcsolt tárgyi egységet is megjelenít. A posztimpresszionisták a szemlélő tekintetet úgymond bevezették a tárgyba; nem engedvén továbbsiklani egy perspektivisztikus-illuzionista „világba”, lefékeztek és hagyták hogy megragadja a képfelületet. Ezáltal eltűnik a törekvés egy tökéletes térhatás felkeltésére, inkább egy, az idődimenzióhoz igazodó, elemeiben megbontott tér tárul fel. Gondoljunk itt például Cézanne csendéleteire, ahol az asztal és a rajta található különböző tárgyak úgy vannak elhelyezve, ahogy különböző nézőpontokból láthatnánk, sőt az egyes tárgyak ábrázolása sem igazodik a perspektíva törvényeihez. A mozgás ilyenféle „bevitel” a képbe kitérést jelent a jelenség most-pontjából és rámutat arra, hogy a létezés ténylegességének megnyilvánítása nem lehetséges egyfajta időhorizont nélkül. A tárgyat csak ezen a horizonton belül, az időben egymást követő és összefüggő fenomének szintéziseként lehet felmutatni; csak így lehet adott számunkra és nem ezektől leválasztva mint „a” tárgy.

Úgy gondolom, Cézanne festészetében érhető tetten leginkább ez a fenomenologikus beállítódás. Egyfajta szintézist teremt az impresszionista szenzualizmus és a szintetikus kubizmus konceptuális művészete között, abban az értelemben, hogy az egyedi látványokat igyekszik összehozni a tárgyak adottságformáival. Törekvése az, hogy valamilyen módon összekapcsolja a különféle látványokat azokkal a viszonylag állandó és egyetemes minőségekkel, amelyekben számunkra adottá válik a tárgy. „Mindennek úgy kell összeilleszkednie minden mással, hogy az érzés, a fény, az igazság ne illan hasson el. Értse meg, az egészen dolgozom, egyszerre valamennyi részen. Egyetlen impulzussal, osztatlan hittel rakom össze az összes részt és darabot. Minden amit látunk szétesik, elenyészik, nemde? A természet mindig ugyanaz, de semmi sem tartós benne ami megjelenik előttünk. Művészetünknek a természet állandóságát kell ábrázolnia az elemekben, a megjelenő változatokban.” (M. Raphael, 1993/4, 43.) A művésznek a vizuális észlelések területén kell kialakítania egy szerkezeti rendet, és ezzel a rendező tevékenységgel „realizálja” a tárgyat. Husserl tanítványa, Ingarden megjegyzi, hogy egy „dologhoz tartozó látvány egysége rendszerint nem azáltal konstituálódik, hogy tartalma élesen, kontúrszerűen elválik az összlátvány többi elemétől, hanem azáltal, hogy a benne lévő elemek összetartoznak, s maga ez az összetartozás egyaránt következménye a különféle, és egészen meghatározott módon elrendezett látványok egymásutánjának, és a hozzájuk tartozó, tartalmilag szintűgy meghatározott észlelési aktusok végrehajtásának.” (Ingarden, 1977, 278.) A festő, akárcsak a szobrász vagy az író, ha meg akarja őrizni a dologi mozzanatot, akkor nem az egyszeri alkalommal átélt látványokat kell visszaadnia, hanem rendező tevékenysége folytán bizonyos idealizációkat kell, hogy teremtsen, amelyek csak sémáját képezik a konkrét, tovaáramló látványoknak. Ezen úgynevezett „sematizált látványok” olyan elemek-

nek az összességéből állnak, amelyeknek azonosságát nem érinti a konkrét látványok most-pillanata. Cézanne képei nemcsak ilyen sematizált „látványok”; olyan konkrét látványokkal „tölti ki” őket, amelyek bár különböző aspektusokban realizálódtak, mégis összhangjukból maga a szemléletre hozott tárgyi egység kerekedik ki. Összhangba hozza a színek különböző árnyalatait és változatos gazdagságát a dolgok helyi színeivel, mint kitöltetlen és állandó színminőségekkel. A reneszánszban a kép az egymás mellé rendelt homogén színfoltok rideg harmóniájára épül fel, míg Cézanne-nál az egymásba átcsapó színek küzdelméből nő ki.

Talán a portré példájával szemléltethető a dologi mozzanat megteremtése, mint a tárgyak sajátos, lényegi minőségeire való reflektálás. A portré az individuálisat nem esetlegesen, hanem idealizáltan ábrázolja. Az idealizálás eredménye nem valamilyen embertípus bemutatása, hanem az individualitás – esetlegess vonásaitól megtisztított – igazi lényegének megjelenítése. Ez a lényeg nem valamely misztikus és közvetlen lényegszemlélet következtében, hanem mindig valakire vonatkoztatottan tárul fel. Két különböző festő sohasem festene egyvalakiról azonos portrét. Nincs mindkettőjük számára azonos „igazi lényeg”, mivel az észleletek és benyomások más-más tudategységekbe szerveződnek. A tulatot, mint valaminek a tudatát, lényegesen meghatározzák az előzetesen észlelt fenomének, s így, a különböző életvilágbeli tapasztalatokkal rendelkező festők, más-más tudategységet illetve, ennek megfelelően, eltérő lényegképet alakítanak ki egy adott személyről.

Cézanne úgy „realizálja” a motívumot, hogy a képbe beiktatott gyújtópontra vonatkoztatva építi fel az észleleteket, és az így nyert kitöltött, sematizált látványokat az ábrázolás kizárólagos anyagába, a színbe fordítja át. Szerinte a festőnek olyan szemmel kell rendelkeznie, amely a színben látja meg (a) tárgyát. Egy színfolt egy egész sor feltételnek kell hogy eleget tegyen: fényt, levegőt, tárgyat, karaktert, kompozíciót, rajzot, stílust kell nyújtania. A festő feláldozza saját magáról és a világról alkotott gondolatait, érzéseit, hogy eljusson a festészet kegyelmi állapotába. Szükséges egy kissé bepillantunk a színek világába hogy megértsük, milyen nehézségek adódnak a színekbe való átfordítás, a színekben való látás kapcsán. Azt, hogy egy adott foltot milyen színűnek látunk, mindig meghatározza az összlátvány, vagyis a folt környezete: egyrészt

az, hogy ebben a környezetben milyen színek találhatók, másrészt, hogy ezen színfoltok milyen nagyságrendű és helyzeti viszonyban állnak az adott folttal, A színek kölcsönös meghatározottsága az összlátványon belül a színekontrasztnak tulajdonítható, mikor a különböző színhatások között szembeszökő különbségek vagy intervallumok állapíthatók meg. Johannes Itten „A színek művészete” c. könyvében hét különböző szíkontrasztot sorol fel, amelyekben felismerhetjük a színek alapvető formaképző, expresszív és konstruktív lehetőségeit. Ezek a következők:

- *a magábanvaló szíkontraszt*, melynek előállításához három, egymástól határozottan elütő színre van szükség; legerőteljesebben a három alapszínben (sárga, kék, vörös) jut kifejezésre; hatásuk mindig tarka, harsogó és határozott.

- *fény-árnyék kontraszt*, melyben a megfestett kép két, három vagy négy tó-

nusértékben illetve síkban épülhet fel; ezeket a tónuscsoportokat jól össze kell hangolni, különben a kompozíció veszít rendezettségéből, és tisztaságából. A rendező síkok kedvező esetben feltartóztatják a nemkívánatos perspektívákat.

– *hideg-meleg kontraszt*; a legmelegebb szín a vöröses-narancs, a leghidegebb a zöldeskék; renkívüli festői hatásokat tesz lehetővé, és muzikálisan csengettő, valószerűtlen karakterű atmoszférát hoz létre.

– *komplementer kontraszt*, a kiegészítő színek (vörös–zöld, sárga–ibolya, narancs–kék stb.) kölcsönösen megkövetelik a másik létét, s egymás mellett a legnagyobb világító erőre tesznek szert.

– *szimultán kontraszt*, ami röviden azt jelenti, hogy szemünk valamely adott szín meglátásakor egyidejűleg megköveteli a komplementer színt, s ha ez utóbbi nincs jelen, önkényesen létrehozza azt. Ez úgy történik, hogy az adott szín környezetében található színeket (főleg a semleges szürkét, vagy a saját komplementeréhez közel álló színeket) saját komplementerévé alakítja, s ezáltal vibráló hatást kelt.

– *minőségi kontraszt*, ami a telített vegytiszta színek, és a tompa vagy tört színek közötti ellentétet domborítja ki. Egy tiszta szín, tört színek mellett sokkal erőteljesebben ragyog fel.

– *mennyiségi kontraszt* – két vagy több színfolt méretviszonyaira vonatkozik; egy szín hatóerejét a világító erő mellett a folt nagysága határozza meg. Ezekkel a felsorolt kontrasztokkal lehet megmagyarázni mind a színek térhatását (pl. egy sötét háttér előtt egy világos folt előreugrik), mind pedig a színek módosulását.

Visszatérve Cézanne idézett soraira, gondolom most már érthető, hogy miért hangsúlyozza annak szükségességét, hogy a színek adottságaihoz igazodva egyszerre dolgozzon a kép minden kis részletén. Bármekkora tapasztalattal is rendelkezik egy festő, a színek módosulásait illetően, nem tudja előre pontosan megállapítani, hogy hogyan fog hatni egy szín a kép befejezése után. Márpedig Cézanne számára a színek nem másodrendűek, nem a dolgok tartozékai, hanem éppen a lényegét jelentik – a dolgok belőlük épülnek fel. Ezért a képet nem úgy építi fel, hogy az egyes, kimunkált részeket egymás mellé helyezi, úgy sem hogy először megrajzolja a tárgyakat, majd pedig kifesti, hanem éppen fordítva: a határozatlantól halad a konkrét felé. Először felviszi a vászonra a nagyobb, még differenciálatlan egységeket, színfoltokat, majd ezeknek a fokozatos tagolásából, és a színek „viselkedéséből” alakulnak ki a konkrét, részletesebb egységek. Ez az alkotói folyamat hasonlóságot mutat a fenomenologikus beállítódás észlelési folyamatával: a határozatlan kognitációtól halad, az egyes fenomének közötti viszonyok vizsgálatán keresztül, a tárgyiság-egység felé. Gombrich „Művészet és illúzió” c. könyvében rámutat arra, hogy az észlelés nem valaminek az egyszeri, passzív felfedése, hanem lényegében prognosztikus jellegű folyamat, ami a „séma és annak kijavítása” elvére épül. Például egy ismeretlen tárgy észlelésekor a kezdeti sémát, melyben a tárgyat megragadjuk, a kitöltetlenség és határozatlanság legmagasabb foka jellemzi. Úgy jelenik meg, mint valami, aminek van hátoldala és belseje, de anélkül, hogy ezeknek köze-

lebbi, pontosabb minősége is adott lenne. A tárgy körüljárása közben a kezdeti séma fokozatosan kitöltődik és differenciálódik, az észlelt szín- és alakminőségeknek megfelelően, s így újabb és pontosabb sémák lépnek működésbe.

Az alkotási folyamat során a festő egy tágabb séma (pl. egy nagyobb szín-folt) fokozatos tagolásával és javítgatásával jut el a fantáziakép, vagy az észlelt fenomének szemléltre hozásáig, az ezekben megjelenő lényegiségek kiemelésével. Az alkotás és észlelés összehasonlítása azért nem lényegtelen, mert a festő esetében ezek kölcsönösen meghatározzák egymást, és így a folytonos festés közben sajátítja el azt az appercepciós módot, amit festői látásmódnak nevezünk.

Befejezésüképpen szükséges tisztáznunk, hogy ezek a sokat emlegetett lényegiségek nem mások, mint azok a sémák, melyek az észlelés során jelentkeznek, és amelyek lehetővé teszik a további megismerést. Tehát nem statikus lényegképekről van szó, hanem csak viszonylagos stabilitásuk van egy bizonyos kognitív szintetikus egységében (vagy ennek objektivációjaként a képen). A művészet története azt bizonyítja, hogy ezek az eidoszok vagy sémák más és más módon jelentkeztek, egyesek megcáfolódtak, majd újabb értelmezések révén újabb sémák léptek a helyükre.

A lényegkép és a séma azonosítása nem jelent visszatérést a mindennapok sematizmusához. Az ott működő sémák többnyire az önreflexiós viszonyrendszer működtetése nélkül jönnek létre, s így fennáll annak a lehetősége, hogy valamely minőséget – melynek kitüntetettsége lehet hogy éppen érdeken vagy hasznosságon alapul – lényeginek tekintsünk. Ennek elkerülése érdekében szükség van arra, amit a fenomenológiából ismert transzcendentális ego (vagy jelen esetben a művész) érdektelen szemlélésének nevezhetünk. Az érdektelen szemlélet Cézanne-nál nem a „Természet” iránti közömbösséget jelentette, hanem azt a törekvést, hogy visszaadja a természetet a maga maradandóságában, személyes érzelmeitől és érdekeitől függetlenül.

A művészi látásmód és a fenomenologikus appercepció közötti hasonlóságok csak néhány festő törekvésében mutathatók ki. Minden festő benne él egy eredendően értelmezett életvilágban, melyből nem könnyű kiszakadni. A művészt pedig pontosan az teheti nagygyá, ha képes leküzdeni a működő sematizmusokat, és olyan sajátos értelmezéseket nyújtani, amelyek kibővítik a dolgok számunkra való adottságmódjait.

KÖNYVÉSZET

1. Herbert Read: A modern festészet, Corvina, Budapest, 1972
 2. E. H. Gombrich: Művészet és illúzió, Gondolat, Budapest, 1972
 3. E. Husserl: Válogatott tanulmányok, Gondolat, Budapest, 1972
 4. Max Raphael: A műalkotás és a természeti minta, in: Athenaeum 1/4, T-Twins, Budapest, 1993
- R. Ingarden: Az irodalmi műalkotás, Gondolat, Budapest, 1977