



**Egri Petra**

## **Tárgy, tekintet és paranoia-kritika – Salvador Dalí: *Egy nő retrospektív mellszobra***

Salvador Dalí 1930-ban először rá nem jellemző óvatossággal, később egyre határozottabban körvonalaz egy téveszmés-kritikai szintézist (Ibarz – Villegas, 2007, 109), melyet paranoia-kritika módszernek nevez. Ez látványos elmozdulás a többi szürrealista által alkalmazott passzív álom-modelltől és az automatikus írástól. Naplójában így ír:

„... megkértek, hogy magyarázzam el a paranoia-kritika módszeremet, mert a cikkek, amelyeket erről publikáltam, számukra érthetetlenek voltak. Ma már bevallom, hogy akkoriban én sem tudtam igazán, mi lehet ez a találmány. Merthogy túlnőtt rajtam, és mint sok felfedezésemnek, ennek is csak később értettem meg jelentőségét. Egész életemben azt hallgattam: Ez mit jelent?” (Dalí, 2004, 294.)

Egy legenda szerint Dalí paranoia-kritika módszerére nagy hatást gyakorolt házuk előző tulajdonosa, Lídia Nogués, a cadaqués-i halászfelenség. Dalí szerint „Lídiának volt a legcsodálatosabb paranoid elméje... Bármely tetszőleges tárgy a fejében éppen felmerült gondolat között szempillantás alatt talált megalapozottnak tűnő összefüggést”. (Salber, 2004, 94.)

Lacan ebben az évben találkozik Dalíval, éppen a szürrealista társaság vezetője, André Breton közvetítésével, a festő párizsi Gaugeut utcai műtermében. A találkozást Lacan kezdeményezi, háttere az 1929-es évben, a *Minotaure*-ben megjelent Dalí-tanulmány a paranoiás cselekvés belső mechanizmusairól szóló „Rothadt számár”. Közös, lényegi következtetésük, hogy az emberi tudás alapvetően paranoid; a paranoia lényege a hallucináció és interpretáció közötti egyenlőség. A jelenség a pseudo-hallucinatorikus típusba tartozik (Descharnes – Néret, 2001, 303), a paranoiás hallucinációk nem mentális képek kollázsai, inkább eredendően szisztematikus rendszerek, melyekben a paranoiás delírium-állapot szisztematizáló erővel bír (Berressem, 1996, 276), és egyben a kép koherenciáját is biztosítja. Dalí és Lacan paranoia-elképzelése a hallucináció eredetét tekintve megegyezik, az interpretáció és érzéki csalódás egybeeső pillanatát, valamint a paranoia kreatív erejét és ismétlődő jellegét illetően (Ibarz – Villegas, 2007, 109). A találkozásnak köszönhetően szoros

kapcsolat és állandó eszmecsere alakul ki köztük.<sup>1</sup> Éppen a paranoia kapcsán Lacan és Dalí is foglalkozik a látás tanulmányozásával, nézés és tekintet összefüggésével. A látás olyanfajta tapasztalatát vizsgálják, amikor egyértelmű alakzatok és világosan meghatározott viszonyok folyamatosan változnak és új struktúrába rendeződnek, s az értelmezési lehetőségek szélesebb lehetőségét nyitják meg.

### A retrospektív mellszobor

Három évvel később, 1933-ban már a paranoia-kritika érvényesítésének határozott időszakában készül el Dalí egyik legjelentősebb és legkülönösebb szürrealista tárgya, az *Egy nő retrospektív mellszobra*, pontosabban a szoborkonstrukció legelső paranoid változata, melyből 1977-ig a paranoiás aktivitás segítségével számos változat készül. A festő addigra már számos paranoid képet készített, köztük az egyik legismertebbet, a Dalí által a *Rothadt számárban expressis verbis* paranoia-kritikai példaként emlegetett *Láthatatlan alvó nő, ló oroszlán* (1930) című festményt is.



1. kép: Salvador Dalí: Egy nő retrospektív mellszobra (1933)

Kortárs művészetelméleti kutatások Dalí legelső ilyen szobrát „egyedi, eredeti” alkotásként emlegetik (Aguer, 2015). Dalí nyilvánvalóan elsősorban festő, képekben gondolkodik, életművében nem ritka a materiálisabb, háromdimenziós szobor-jellegű alkotás sem. Ami a szobrok, tárgyak kapcsán érdekes, az a szürrealista tárgyteremtés paranoid szituációja. Dalí a *Millet Angelusának tragikus mítoszában* ír le egy genetikusan alapvető paranoiás tárgyteremtő szituációját.

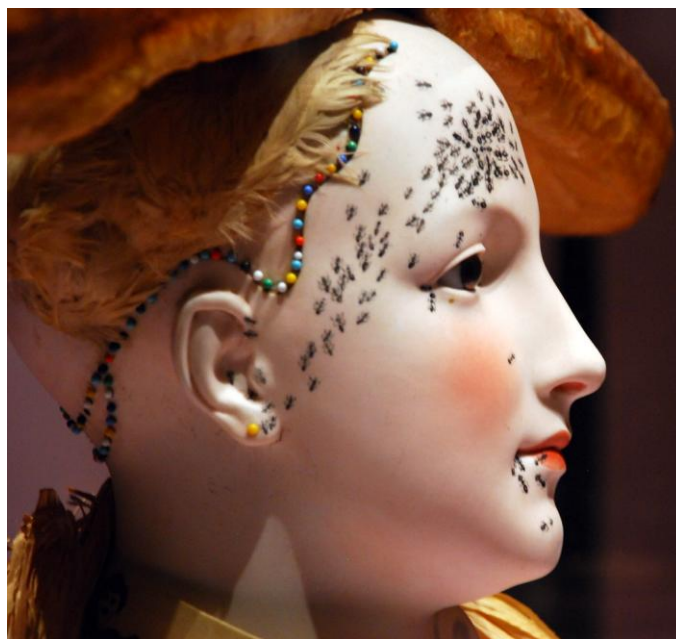
---

<sup>1</sup> Lacan ekkor írja doktori dolgozatát *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (A paranoiás pszichózis és a személyiség kapcsolatáról) címmel, melyen már érzékelhető Dalí hatása.

„Órákig heverészek meztelenül a napon (ez kedvez a primitív, panteisztikus, illetve az állati léthez való asszociációknak) és azzal mulatom magam, hogy egy csomó »monumentális« kis tárgyat gyártok” (Dalí, 1986, 62). A kis tárgyak itt egyszerű tengerparti kavicsok, „ezek a kövek rendkívül változatosak, összetettek, s számtalan apró plasztikai konfliktust hordoznak magukban, amelyek mind valamire emlékeztetnek” (Dalí, 1986, 63) azaz tárgyi mivoltukban képesek tartalmazni a paranoid reakció, olvasás materiális komponenseit. A kavicsok egyszerű objektumai fokozatosan a perverzió szexuális mélyére visznek „rendkívül élvezem a gömbölyű, szinte húsos kavicsok tapintását; egymásra helyezem őket, igyekszem összehozni mélyedéseiket és dudoraikat oly módon, hogy az elrendezés szerelmi közösülésre emlékeztessen.” (Dalí, 1986, 64.)

A tárgyi konstrukció a befogadó asszociációin keresztül telítődik irracionális szabad asszociációkkal, paranoid összefüggésekkel, „a valóság kizárólag paranoiás tébolyító jelenségekkel, valamint az e jelenségekre ható paranoid-kritikai tevékenység tudatos gyakorlásával van kapcsolatban” (Dalí, 1986, 126). Az *Egy nő retrospektív mellszobra* abban komplexebb, hogy ezek az asszociációk magába a mű-tárgyba, illetve egy további rétegeként a mű-tárgy történetébe épülnek be.

A szobor alapja egy fodrászati kellék, egy női porcelán mellszobor, amit Dalí feltehetően egy ilyen műhely kirakatából szerzett meg.



2. kép: részlet az *Egy nő retrospektív mellszobrából*

Az efféle mellszobrokat parókák és ügyes fodrászati megoldások reklámozására használták. Már a kirakatokban is felöltöztették őket (akár a mai kirakatok próbababáit). Öltözékeik alatt persze különös meztelenségük lapult, Dalí ezt kifejezetten meghagyta és hangsúlyozta, ám a fodrászati kirakatban szokásos művesen elkészített paróka már lekerült a babáról. Az erotikus testet, kifestett arcot Dalí kétoldalt

kiegészítette egy-egy lelógó, fallikus kukoricacsővel, a nő fején pedig egy ugyancsak fallosz-metonímiaként működő bagettel.

Ez több képének központi tárgya már ekkor – az egyik legprovokatívabb a *Francia kenyér, serpenyő nélküli tükörtojással meggyaláz egy darab portugál kenyeret* (1932) című festmény –, illetve előadásainak és különféle performatív megjelenéseinek állandó kelléke is. Amerikába érkezésekor kifejezetten zokon veszi, hogy az újságírók nem kérdezik meg tőle, miért hord napok óta magával egy száraz s lassan már rothadásnak induló bagettet. Elképzelésében már egészen korán körvonalazódik egy tizenöt méter hosszú, óriási bagett elkészítése is és annak megmagyarázhatatlan és váratlan elhelyezése Párizs egyik főterén. Dalí a retrospektív mellszobron kívül más szürrealista tárgy esetében is alkalmazza a francia bagettet: hasonló paranoiás aktivitásnak köszönhetően készül el a *Hypnogogikus kenyér* is, amelybe Dalí lyukakat fúr, és tizenkét darab tintatartót és tollszárat helyez (hat piros színűt és hat feketét), valamint hatvan, cérnákkal rögzített, kisméretű papírfényképet tesz a bagett aljába. A kifolyó tinta megszínezi ezeket a lapokat és magát a kenyér belét is. Ennek kapcsán fogalmazza meg naplójában a paranoiás aktivitás által létrejövő szürrealista tárgy kulcsát is:

„Ezt az alapvetően hasznos dolgot, a táplálkozás és a szent létfenntartás jelképét haszontalanná és esztétikussá teszem. [...] Mi lenne könnyebb, mint lyukat vájni a kenyér tetejébe, és beleállítani egy pár tintatartót? Mi lehetne lealacsonyítóbb és szebb, mint látni, hogy a kenyéren fokozatosan tintafoltok jelennek meg? E kenyér-tintatartóban pompás helyet alakíthatunk ki a tollaknak is, ha a kenyér csücskébe egy mélyedést vágunk. És ha az ember mindig szép, friss kenyérbelet akar a tollak megtörléséhez, mi sem egyszerűbb: mindennap ki kell cserélni a kenyeret.” (Dalí, 2004, 289.)

A retrospektív szobor esetében is hasonlóról lehet szó. A szobor fejére helyezett francia bagett és a belé haszontalanul ékelt tintatartó (két szélén fallikus tollakkal) paranoid párosítása, a látszólag minden kapcsolatot nélkülöző egymás melletti megjelenítés módszeresen rombolja le a racionalitás logikáját. A két szokatlanul párosított tárgy a paranoid projekción és a látáson keresztül teremt újra a világot. Dalí paranoid projekciója – első változatában 1933-ban – létrehozza a szobrot, míg a szobor nézője saját paranoid projekciójának, az interpretációs hallucinációknak köszönhetően kísérletet tesz rá, hogy rendszerezze a zavart, amelyet a fejre helyezett bagett és a belé ékelt tintatartó ellentmondásos látványa okoz. Dalí értelmezésében a paranoia aktív jellegével képes arra, hogy a valóság szintjére emelje az objektív véletlenből eredő asszociációkat, így éppen a puszta hallucináció ellentéte. A paranoia-kritika egy olyan módszer, melynek fenomenológiai dimenziója van. Nem más, mint az irracionális észlelés spontán módszere, mely a hallucinációs jelenség kritikai interpretatív összekapcsolásán alapszik (Berressem, 1996, 275). Dalí a paranoia-kritika újabb értelmezésének szentelt írásában, a *Millet Angelusának tragikus mítoszában* is jelzi a paranoiás befogadás aktív szerepét:

„A paranoia erejével táplált rendszeres képzettársítások egyfajta alkotói tevékenységnek felelnek meg, amely maga objektív véletleneket termel. Az ember döbbenetben áll az egybeesés sorozata előtt, melyek agyamban



összefonódva egy pillanat alatt a lehető legrealisztikusabb módon illusztrálják számomra rögeszmém tébolyító gondolatait.” (Dalí, 1986, 85.)

A női mellszoborban a bagett metaforikus-szimbolikus értelmet is kap, ő az anya-természet, az orális kielégülés forrása, s egyben lehetőség a mellszobor kannibalitására a rá helyezett bagetten keresztül, egy szimbolikus működésnek köszönhetően. A paranoid gesztus hatására a mellszoborra mint (nem ehető) tárgyra helyezett ehető tárgy (bagett) átalakítja, módosítja és átlényegíti magának a szobornak a természetét, és Dalí kávéskanna példáját követve (Dalí, 1986, 88) tulajdonképpen maga is a kannibalizmus áldozatává válhat. A kannibalizmus a Dalí világában folyamatosan jelenlévő orális regressziót, egy valódi trauma utólagos (*Nachträglich*) visszaírását jelzi, és keveredve más, inkább anális háttérű perverziókkal vissza-visszatér a képeken és a paranoia-kritikai magyarázatokban. „Nem tehetek róla – írja az *Angelus*ban –, hogy később, amikor eljutottam e tárgyak végső fejlődési szakaszának a megértéséhez, eredetük mögött kannibáli szándékokat találtam: ez a tárgyakban rejlő kannibalizmus ehető dolgok, emésztési metaforák vagy bizonyos fizikai feltételek mellett emészthetővé váló alkotó elemek nyomasztó és ugyanakkor sokatmondó jelenlétével igyekezett kifejezésre jutni” (Dalí, 1986, 87). Kifejezetten érdekes, ahogy az anya-fiú és a férfi-nő viszonyban megjelenik a felfalás képzete, a *Tell Vilmos fia* esetében, aki „fején az almával, az alma közvetítésével válik ehetővé” (Dalí, 1986, 86). Részletesen elemzi (és több képében is megidézi) a Millet-kép két egymás felé forduló férfi-nő alakjainak sáskaformáját és ezen keresztül azt a (különben nem igaz) történetet, hogy a nőtény sáska a megtermékenyítés után felfalja a hímet; ráadásul képelemzésében feltételezi, hogy a Millet-kép két alakja között egy gyermekkoporsó rejtőzik. A férfi-nő kapcsolat mellett a kannibalizmus elsősorban az anya-fiú viszonyra vet paranoid árnyékot, „ez az anya, akit felfoghatunk úgy is, mint a dögkeselyű fejű fallikus egyiptomi anya egyik változatát” (Dalí, 1986, 9).

Bálint Alice 1939-ben publikált „Az anya iránti szeretet és az anyai szeretet” című tanulmányában ír arról, hogy „a kannibalisztikus vágyak a gyerekekkel szemben egyáltalán nem ritkák” (Bálint, 1999, 113). Róheim nyomán számos példát hoz ausztráliai törzsekről, akik „a család minden második gyermekét megeszik” és anyákról, akik „ha rájuk jön a húséhség, saját kezükkel abortuszt idéznek elő és megeszik a magzatot” (Bálint, 1999, 113). Ez a regresszióban felidézhető agresszív paranoid orális ösztönmegnyilvánulás folyamatos metonimikus (eltolódásos) elemekkel tér vissza Dalí festészetében. Ez látható az abjektált, tintával undorítóvá tett bagettben, a Millet-kép két alakjának általa kitalált történetében is. A francia kenyér tetejére ugyanis egy tintatartó került, Millet *Angelus* (1857-59) című képének az idézése, mely Dalít már figueresi iskolásévei alatt is foglalkoztatja. Naplójában beszámol róla, hogy felnőttként, 1932 júniusában „váratlanul felrémlett” előtte a Millet-kép, anélkül, hogy arra bármilyen közeli emlék, vagy tudatos asszociáció közvetlen magyarázattal tudott volna szolgálni, és rendkívül nagy hatást gyakorolt rá. Az az érzése támadt, hogy „a kép teljesen megváltozott, és valami rejtett szándékossággal telítődött”, majd az „egyetemes festészet legnyugtalanítóbb és a tudatalatti tartalmakban leggazdagabb festészeti alkotásaként” beszél róla (Dalí, 1986, 21). Kétségtelen, hogy az *Angelus* festmény effajta megjelenése már eleve paranoiás aktivitás háttérű, Millet képe mint paranoiás kép jelenik meg Dalí előtt. Pontosan az történik itt, amiről Lacan 1964-es

szemináriuma szól: a tekintet megjelenése, „a tekintet előzetes létezése – én csak egy pontból látok, de létezésemben minden irányból rám néznek [...], egy ontológiai fordulat, amelynek alapjai kétségtelenül egy sokkal primitívebb forma állításából fakadnak” (Lacan, 1977, 72).

A paranoia nem más, mint a tekintet működése, működtetése, ahol a tekintet nem egy szubjektív pozíció, hanem egyfajta ontológiai, tárgyi valóság-teremtődés. Dalí felismeri és aktivizálja a létezés paranoia-kritikai érzékelésében, hogy amikor a szubjektum egy tárgyra néz – vagy valamit, tárgyat, történetet álmodik –, akkor az egyáltalán nincs a hatalmában, hanem a tárgy már eleve, előzetesen rátekin. Lacan jelzi, hogy „sohasem onnan nézel rám, ahol én látlak téged” (Lacan, 1977, 103). Dalí boldog, máskor kétségbeesett és lehetetlen kísérletet tesz arra, hogy ezeket a tárgyakkól rá vetülő tekinteteket pótlékokkal, metonimikus tárgyi kvalitásokkal rekonstruálja. Az *Angelus* két központi alakja, az imádkozó sáska testtartásában meghajló várakozó nő, valamint a kezében kalapját tartó, szintén lefelé tekintő férfi egymással szembehelyezve, és a talicska később Dalí több képének is központi témája marad. Magának a paranoia-kritika módszerének magyarázatára tett kísérlet a *Millet Angelusának tragikus mítosza*. Az említett könyvben Dalí *szimulakrumok* (Dalí, 1930) helyett – amelyeket lacani terminussal tekintet-protéziseknek nevezhetnénk – már a patológikusságot, perverziót jobban hangsúlyozó *tébolyító jelenségekről* (Dalí, 1986, 21) beszél. A Millet *Angelusának* kulcsjelenetét mintázó tintatartó már eleve egy metonimikus, pótlékszerű áthelyeződés, az eredeti kép helyett egy tárgyilag máshova áthelyezett utalás.

A retrospektív szobor nyakán egy zoetróp is található; egy olyan körszalag, amelyet egy hengerre szerelve és forgatva a mozgás illúzióját lehet kelteni. A zoetróp a mozi egyik őse, és itt e mellszobor nyakán valószínűleg Dalí kedvenc színészét és rendezőjét, Chaplint idézi. A nő arcát hangyák szállják meg, ez számtalan Dalí kép témája, a halál, a megbomlás, rothadás utalásai, de jeleznek túlradó szexuális vágyat is. Allegóriák, metonímiák és egyszerű referenciális használati tárgyak halmaza lett így a szobor, amelyben egy asszociációs mechanizmus van elrejtve. Maga Dalí is szimbolikus működésű szürrealista tárgyakkal beszél. (Dalí, 1986, 86.)

### **A retrospektív mellszobor utóélete és alakulása**

Dalí *Egy nő retrospektív mellszobra* (1933) azonban egy olyan paranoid folyamatba lép be, amely megbontja a műalkotás koherenciáját, és folyamatosan változásokat épít be anyagába. 1977-ig Dalí újra és újra átdolgozza a szobrot. (Vö. Dalí et al., 2015.) A különféle variációk nem a bretoni értelemben vett passzív, vagyis álombeszámolókon alapuló változatok, hanem inkább irracionális-szimbolikus működtetésű szürrealista tárgyak, melyek már első ránézésre zavarba ejtők, bennük újabb és újabb asszociációs mechanizmus épül fel. Míg a bretoni „primer (korai) szürrealista” (Iribas-Rudin, 2004, 24.) korszak automatizmusa a belsőt teszi külsődlegesen láthatóvá, addig Dalí paranoia módszere éppen ennek ellentétéjeként működve, a szimulakrumokon keresztül, a paranoiás delírium segítségével a

külvilágból használ fel képeket és tárgyakat – vagyis a külső világ realitása illusztrálja a belsőt. Dalí éppen az automatizmus passzív kuszaságával megy szembe, a paranoiás aktivitással, s így fogalmaz: „A szürrealista tárgy divatja kiszorította az oly unalmas álmok és automatikus elbeszélések divatját. A szürrealista tárgy megszülte a realitás igényét [...], tárgyaimmal megöltem a szürrealista festészetet és általában a modern festészetet.” (Dalí, 2004, 295.) Ez jelzi azt is, hogy a paranoiás aktivitásnak köszönhetően később számos paranoid változata lesz a szobornak.

Finkelstein Dalí 1934-es „Qu'est-ce-que le Surréalisme?” című előadásában kifejtett álláspontjára hivatkozva jelzi, hogy a paranoia-kritika módszere nemcsak festményekre alkalmazható, hanem a versek, filmek, szobrok és szürrealista tárgyak esetében is. (Finkelstein, 1996, 177.) A paranoia aktív működésének kiváló példája az *Egy nő retrospektív mellszobra* szimbolikus működésű szürrealista tárgy folytonos paranoiás változása 1977-ig. 1933 és 1977 között több direkt és látszólag szándékolatlan módosítás is észrevehető a torzón, melyek által újabb paranoid jelentések íródnak a szoborba. Dalí kedvelt szobra tehát számos metamorfózison esik át. Egy kannibál gesztusnak köszönhetően – Pablo Picasso kutyája az egyik szürrealista összejövetelel egyszerűen felfalja a kenyeret – elvevődik belőle az eredetileg használt bagett (1934), így más pozíciót kap a Millet-utalás. A Millet tintatartó férfiszereplőjének egy kasztrációs gesztus következtében eltűnik a feje és a nyaklánc is (a zoetrop és a kukoricacső) (1936). Ebben az időszakban tehát Dalí újabb paranoid módosításokat hajt végre a szobron, lényegében folyamatosan fel és le öltözteti. Az egyik legérdekesebb felöltöztetés 1938-ban történik, amikor a szürrealista mellszobor fejére egy Elsa Schiaparelli és Dalí által közösen tervezett cipő kerül kalapként. Ez szimbolikus áthelyeződés (a szobor immár a zoetrop és a kukoricacső, illetve a Millet tintatartó nélkül), vagyis a kalappá tett cipő a fallosz metonímiájaként kezd működni. A kalap és a női túsarkú mint fallikus szimbólum és fétistárgy, amely erotikus jelentéstartalommal rendelkezik, már Freud *Álomfejtéséből* is ismert. A kalappá lényegült fallikus, felfelé ágaskodó túsarok a szobor fején Dalí paranoiás delíriumának köszönhetően a szexuális izgatottság lacani értelemben vett jelölőjévé válik.



3. kép: Egy nő retrospektív mellszobra (1970), Elsa Schiaparelli és Salvador Dalí cipőjével

Egy újabb jelentős és paranoid átöltöztetésre 1939-ben kerül sor, ekkor a szürrealista szobor fejét egy kifeszített cápakoponya és fogsor közé helyezi Dalí, s visszahelyezi a fejére a Millet tintatartót a kasztrált férfifejjel. A tintatartóba egyetlen ágaskodó, fallikus tollat helyez csak, éppen arra az oldalra, ahol a lefejezett férfi áll, visszaadva neki a fallikus jelentést. A női szobortestet a zoetróp mellett csillogó fémkanalak sokasága és néhány széttört tojás is díszíti, elvevődik belőle a bagett és a kukoricacső. A női mellszobor feje köré helyezett cápafej a fogakkal metaforikus értelmet kap. A szürrealista tárgy szimbolikus működése, a paranoiás interpretáció és asszociáció a cápa éles fogsorát képzettársításon keresztül *vagina dentata*ként érzékelteti – ez egyszerre a vágy tárgya és a szorongás forrása –, mely ezen agresszív, kannibalisztikus gesztussal a felfaló anyaság vagy a nőiség fallikus jelölője; a cápa fogsora így az a *vagina dentata*, mely kíméletlenül össze akarja roppantani a mellszobor fejét. A kanalak és a széttört tojások szintén a kannibál vágyak jelölői.





4. kép: Egy nő retrospektív mellszobra (1976)

Dalí a paranoia-kritika mint módszer kapcsán megjegyzi: „a paranoia *puha*, a kritika *kemény*” (Dalí, 1998, 230). Dalí teremtett tárgyiasságai – még maga a műalkotás is – a paranoid folyamatban folyékonyra teszik a különben kemény materialitást. A pszichoanalitikus terápia, az alkalmazott asszociációs folyamat pontosan erre a szürrealista tárgyiasságra, ilyen tárgyképzések aktiválására épül. 1932-es „La chèvre sanitaire” című írásában Dalí jelzi a tárgy átfogó elvét: „Minden arra vezet minket, hogy a valóságot a nagyon közeli jövőben csupán a depresszió állapotának és a gondolat inaktivitásának egyszerű állapotaként fogjuk fel, következésképpen mint a hiány pillanatait az ébrenlét idején” (Dalí, 1998, 230). Egy közel ebben az időben keletkezett másik írásában a tárgyképződés négy fázisát, változatát határozza meg. Az első a szokásos tárgyfogalom, valami, ami rajtunk kívül létezik, a második az álomban megjelenő tárgyi, a harmadik, amin alakítani lehet, a szimbolikus működésű tárgy, a negyedik pedig „a tárgy, amely talizmán meteoriként, magnetizált meteorjaként fúzióba von minket”. (Dalí, 1998, 244.)

Az 1933-as *Egy nő retrospektív mellszobrának* paranoid változatai, a rá helyezett ismétlődő és újabb tárgyak által kifejezett szimbolikái és konstruálódott jelentései Dalí Lacan téziseinek tükrében kialakított paranoia-kritika módszerének szemléletes példái. S ahogy azt maga Dalí jelzi a paranoia-kritika módszerét és alkalmazását tárgyaló Millet *Angelusának* elemzésében: „... hogyan is mondhatnánk le arról, hogy igénybe vegyünk olyan tudományokat, mint a pszichoanalízis, amelyek mintegy megtestesítik a zseniálisan rendszerezett tébolyt?” (Dalí, 1986, 131.)

## Felhasznált irodalom

- Aguer, M.T.** (2015). Retrospective Bust of a Woman by Salvador Dalí. In: Salvador Dalí, Laura Bartolomé, Montse Aguer, Jean-Michel Bouhours: *Retrospective Bust of a Woman: 1933, 1976-1977*. [Casa-Museo Castillo Gala-Dalí De Púbol, from 24 March to 6 January, 2016]. Figueres: Fundació Gala-Salvador Dalí, 6-9.
- Bálint A.** (1999). Az anya iránti szeretet és az anyai szeretet. In: Bálint Mihály: *Elsődleges szeretet és pszichoanalitikus technika I*. Budapest: Animula, 106-123.
- Berressem, H.** (1996). Dalí and Lacan: Paining the Imaginary Landscapes. In: Willy Apollon, Richard Feldstein (eds.): *Lacan: Politics, Aesthetics*. New York: State University of New York Press, 263-293.
- Dalí, S.** (1930). L'âne pourri. *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, Julio, (1): 9-12.
- Dalí, S.** (1986). *Millet Angelusának tragikus mítosza. „Paranoia-kritikai” értelmezés*. Ford. Kisari Miklós. Budapest: Corvina.
- Dalí, S.** (1998). *The Collected Writings of Salvador Dalí*. Ed., transl. Haim Finkelstein. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dalí, S.** (2004). *Salvador Dalí titkos élete*. Ford. Balla Katalin. Budapest: Cartaphilius.
- Dalí, S.** (2005). *Obra Completa. Ensayos I*. Volumen IV y *Obra Completa. Ensayos 2*. Volumen V. Barcelona: Ediciones Destino, Fundació Gala-Salvador Dalí y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Dalí, S. – Bartolomé, L. – Aguer, M.T. – Bouhours, J.M.** (2015). *Retrospective Bust of a Woman: 1933, 1976-1977* [Casa-Museo Castillo Gala-Dalí De Púbol, from 24 March to 6 January, 2016]. Figueres: Fundació Gala-Salvador Dalí.
- Descharnes, R. – Néret, G.** (2001). *Dalí: A festői életmű*. Ford. Körber Ágnes. Budapest: Taschen/Vince Kiadó.
- Finkelstein, H.** (1996). *Salvador Dalí's Art and Writing 1927-1942*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ibarz, V. – Villegas, M.** (2007). El método paranoico-crítico de Salvador Dalí. *Revista de Historia de la Psicología*, 28(2-3): 107-112.
- Iribas-Rudin, A.E.** (2004). Salvador Dalí desde el psicoanálisis. *Arte, Individuo y Sociedad*, 16: 19-47.
- Lacan, J.** (1977). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan, Book XI*. Trans. A Sheridan. London: W.W. Norton.
- Salber, L.** (2004). *A művészet én vagyok: Salvador Dalí*. Ford. Dankó Zoltán. Budapest: Háttér Kiadó.