

PTE BTK
Pszichológiai Doktori Iskola
Elméleti Pszichoanalízis Program

Az ösztönszublímációtól a szelf-egyensúlyig

A kreativitás és a művészi alkotófolyamat
pszichoanalitikus megközelítései és vizsgálata a kortárs
pszichobiográfiai elképzelések alapján

Témavezető: Prof. Dr. Erős Ferenc
Elméleti pszichoanalízis
program vezetője

Írta: Kóváry Zoltán
klinikai és mentálhigiénés
szakpszichológus,
magyar nyelv és irodalom
szakos bölcsész

2010.

Köszönetnyilvánítás

Szeretnék köszönetet mondani Prof. Dr. Erős Ferencnek, Prof. Dr. Bókay Antalnak, Dr. Csabai Mártának, Dr. Sark Andrásnak, Prof. Dr László Jánosnak a McAdams könyvéért, Szokolszky Ágnesnek és Szegedi Tudományegyetm Pszichológiai Intézetének, Látos Melindának, édesapámnak és édesanyámnak, Prof. Dr. Szajbély Mihálynak.

TARTALOMJEGYZÉK

Bevezetés.....	3
I. A művészi kreativitás és az alkotófolyamat mélylélektana.....	9
1. A művészi személyiség és a kreativitás pszichológiája történeti kontextusban, különös tekintettel a „romantikus rend”-re.....	9
2. A klasszikus freudi pszichoanalízis és a kreativitás.....	30
2.1. Hatások és kölcsönhatások.....	30
2.1.1. Freud, mint író.....	30
2.1.2. A freudi pszichoanalízis és a művészet.....	33
2.1.3. A pszichoanalízis hatása a művészetre.....	35
2.2. Az álomtól a pszichobiográfiáig. Freud nézetei a művész személyiségéről és a kreatív folyamatról.....	36
2.2.1. A tudattalan nyelveinek felfedezése.....	36
2.2.2. Vágy, fantázia, szublimáció. A művészi kreativitás pszichológiai meghatározói Freud elméletében.....	47
2.2.3. A pszichobiográfia, mint módszer megteremtése.....	65
2.2.3.1. Freud művészekkel kapcsolatos írásai.....	65
2.2.3.2. A Leonardo-tanulmány megítélése.....	67
2.2.3.3. „A művésznek szerencsés a természete.” Freud víziója művészi személyiségről és az alkotási folyamatról a <i>Leonardo da Vinci egy gyermekkori emlékében</i>	71
3. Az ösztönelmélet vonzásában.....	79
3.1. A tudattalan, a művészet és a neurózis.....	79
3.2. Az infantilis szexualitás részletösztoneinek szerepe a kreatív folyamatban.....	84
3.3. Kísérletek a kreativitás ösztön-elméletének empirikus igazolására.....	91
4. Regresszió az én szolgálatában. Az ego-pszichológia hozzájárulása a pszichoanalízis kreativitás-elméletéhez.....	93
4.1. A szublimáció ego-pszichológiai értelmezése.....	94
4.2. Az alkotási folyamatot meghatározó dinamikai tényezők az én-pszichológiában.....	99
5. A tárgykapcsolat-elméletek: a helyreállítástól az átmeneti tárgyig.....	109
5.1. A tárgykapcsolat-elméletek és a kreativitás.....	109
5.2. Destrukció és helyreállítás: Melanie Klein elméletei és az alkotási folyamat.....	113
5.3. Omnipotencia, játszás és az átmeneti jelenségek. Donald Winnicott és a Primer kreativitás.....	117
5.4. Az angolszász tárgykapcsolati szerzők hozzájárulása a kreativitás Pszichológiájának megértéséhez.....	122
5.5. Klein és Winnicott kontinentális követői.....	127
6. Szelf-kohézió és kreativitás: a pszichoanalitikus szelfpszichológia álláspontja.....	133
6.1. Heinz Kohut és követői kreativitással kapcsolatos elképzelései.....	133
6.2. Daniel Stern: vitalitás-affektusok, művészet és a nyelvhasználat dimenziói.....	137
7. A pszichoanalízis budapesti iskolája és a kreativitás.....	140

II. A művészi kreativitás személyiségháttérének és az alkotási folyamat pszichológiájának kutatási-módszertani kérdései	156
1. Az idiografikus megközelítés a kreativitás személyiségdinamikájának kutatásában...	156
1.1. Idiografikus szemlélet, kvantitatív kutatási stratégia, hermeneutika és pszichobiográfia.....	156
1.2. A klasszikus pszichobiográfia.....	160
1.3. Az idiografikus személyiségkutatás 20. századi hagyományai.....	167
1.4. A kortárs pszichobiográfia.....	180
1.4.1. A modern pszichobiográfia kialakulása, sajátosságai és elméleti háttere.....	180
1.4.2. A kortárs pszichobiográfia módszertana I. Az adatok rendszerzését és értékelését segítő modellek.....	185
1.4.3. A kortárs pszichobiográfiamódszertana II. Az elemzés modelljei.....	188
1.4.4. A kortárs pszichobiográfiai módszer a művészek életének tanulmányozásában....	194
III. Az alkotófolyamat megvalósulás és annak elemzése	196
1. A művészi kreativitás tartományai és a speciális tehetség kérdése.....	196
2. A képi kreativitás megvalósulása.....	200
2.1. A képi kreativitás pszichológiája.....	200
2.2. A képi kreativitás pszichobiográfiai vizsgálata. Salvador Dalí és az „irracionális meghódítása”.....	205
3. A nyelvi kreativitás és megvakósulása.....	224
3.1. Nyelv és lélek.....	224
3.2. A nyelvi kreativitás tartománya és az írás.....	234
3.2.1. A verbális teremtés.....	234
3.2.2. A kreatív írás pszichológiája a pszichoanalízisben.....	235
3.3. A nyelvi kreativitás megvalósulása.: témák és variációk Csáth Géza és Kosztolányi Dezső életében és műveiben. „Multiple case” pszichobiográfia.....	238
IV. Konklúzió	268
Felhasznált művek jegyzéke	271

Bevezetés

Disszertációmban a *művészi kreativitás* és az *alkotófolyamat* személyiségpszichológiai feltételeit és dinamikáját vizsgálom döntően a *pszichoanalitikus* szemléletű művészetpszichológia nézőpontjából. A cím mind a vizsgált terület, mind a megközelítés szempontjából igen fontos, szándékos behatárolást jelent. A megjelöltek értelmében művészetpszichológia alapvető témái közül nem foglalkozom a befogadás (pl Holland, 1998) és a művészi hatás (pl Baudouin, 1983) lélektanával, és a pszichológiai műértelmezés lehetőségei is csak annyiban kerülnek szóba, amennyiben azok kapcsolódnak kreativitás és az alkotófolyamat pszichoanalitikus megközelítéséhez. Kiindulási pontjaim értelmében nem érintek olyan dimenziókat, amely másfajta elméleti keretet és módszertani eszközöket alkalmaznak, mint például a kísérleti esztétika vagy az evolúciós megközelítés (Schuster, 2005) vagy a Vigotszkij-féle „tisztá és személytelen művészetpszichológia”, amely a „szerzőtől és az olvasótól elvonatkoztatva csak a művészet anyagát és formáját vizsgálja” (Vigotszkij, 1968, 22-23.). Kivételt ez alól csak a II. részben tettem, ahol a kutatási-módszertani kérdések megtárgyalásakor utaltam a kreativitás személyiségtényezőit nomotetikus eljárásokkal vizsgáló perspektívákra is.

Fontosnak tartottam bemutatni a pszichoanalitikus művészetpszichológia szellemi, irodalmi előzményeit. Az olyan szellemi elődök, mint Nietzsche, Freudhoz hasonlóan a művészet és a tudomány határmezsgyéin tevékenykedtek, és írásaikban a pszichoanalízissel sokban rokonítható vagy épp megegyező tartalmú megállapításokra bukkanhatunk az alkotó személyiségéről és az alkotási folyamatáról. Ezek, illetve más, a művészet és a filozófia történetéből származó előzmények részben *közvetlen* hatást gyakoroltak Freudra és követőire, másrészt az általuk kidolgozott szemlélet *közvetve* befolyásolta a mélylélektan művészetelméletének alakulását. A pszichoanalízis egyik legmeghatározóbb kortárs irányzatának, a szelfpszichológiának a megteremtője, Heinz Kohut úgy látja, hogy a pszichoanalízis a rá jellemző megismerési módot *közvetlenül* a művésztől kölcsönözte. „Tulajdonképpen a pszichoanalízis egyik jellemző folyamánya, hogy a művészek és a költők intuitív empátiáját a képzett tudományos kutató megfigyelési eszközévé tette”- írja *A szelf analízise* című könyvében. (Kohut, 1977/2007, 246.) Kohut érvelését alátámasztó tény, hogy a tudományos pszichológia a kreativitás mellett az

empátia és *katarzis* fogalmait is közvetlenül az esztétikától örökölte. Ez óhatatlanul felveti a (mély)lélektan és a tudományos paradigmák viszonyának a kérdését, hiszen a modern tudomány igyekszik elhatárolni magát a művészet szubjektivizmusától és intuitivitásától, bár ezek a határok – főként a pszichológia esetében – nagyon képlékenyek (Moghaddam, 2004.) A kreativitással kapcsolatos kutatások azt mutatják, hogy a két fajta gondolkodásmód szigorú elválasztása mesterséges, mivel – elsősorban a felfedezés területén - közös sajátosságokat mutatnak (Csíkszentmihályi, 2008; Koestler, 2008), és van olyan tevékenységforma – az építészet – ahol mindkét mentalitás hatása érvényesül (MacKinnon, 1983). Ugyanakkor a narratív szemlélet előretörése, vagy az elme számítógépes metaforájától eltávolodó „második kognitív forradalom” meghirdetése (Hargitai, 2007.) mintha annak a beismerését jelentené, hogy bizonyos emberi jelenségek (identitás, trauma, pszichoterápiás folyamat, vagy épp a kreativitás) megértésében a Bruner (2005) által „paradigmatikusnak” nevezett, pozitivista hagyományokra épülő gondolkodás elégtelennek bizonyul. A pszichológia ezen témák esetében csak a művészetektől megörökölt narratív szemléletre, a klinikai hagyományra és a modern pszichobiográfiai módszerekre (Runyan, 1997) támaszkodhat. E változások nyomán az akadémikus kreativitáskutatás is feladni látszik tisztán kognitivistá álláspontját, és a kutatók kezdik figyelembe venni az érzelmi, társas és kulturális tényezőket is (Averill, Thomas-Knowles, 1991; Oatley, Jenkins, 2001; Pléh, 2010).

Sigmund Freud eredeti intenciója egy, a lélek jelenségeinek természettudományos kutatását lehetővé tevő módszertan kialakítása volt, amit Habermas „szcientista önfélreértésként” értelmezett (Habermas, 1993). Az objektív megfigyelő pozícióját és a pszichikum biológiai gyökereit hangsúlyozva Freud úgy vélte, hogy a pszichoanalízis, mint módszer maradéktalanul megfelel a természettudomány elvárásainak. A freudi életmű egésze azonban nem csak annak viseli magán a nyomait, hogy a bécsi mester részben „rejtett biológus” (Sulloway, 1987) volt, hanem annak is, hogy egyúttal „alvajáró filozófus” (Szummer, 1993), sőt hivatalosan, Goethe-díjjal elismert szépíró is (Schwielbusch, 1994). Az életmű komplexitása, „kettős diskurzusa” (Ricoeur, 1993) szinte determinálta, hogy Freud követőinek tábora a 20. században egymással nehezen kibékíthető tudományos alapállást magukénak valló irányzatokra szakadt. A viszont-áttételt, a személyes érintettséget elismerő és fókuszba helyező irányzatok, mint például a budapesti iskola (Bókay, Lénárd, Erős, 2008, szerk.), az interperszonális pszichoanalízis (Mitchell, Black, 2000) vagy interszubjektivitást hirdető szelfpszichológia (Karterud, Monsen, 1999, szerk.) a hermeneutikai alapfeltevésekhez közeledve a szellemtudományok

dimenziójába helyezik a pszichoanalízist (Steele, 1991; Orange, Stolorow, Atwood, 1998). Más szerzők, például Fónagy és Target (2005), Gedo (2006) vagy Solms (1995) eltérő irányba haladva – a kognitív idegtudományok eredményeire hivatkozva – a természettudományos státusz erősítéséért küzdenek. Fónagyék például annak a kijelentéséig is elmennek, hogy „Freud modelljéről végül majd az idegtudományok felfedezései döntenek.” (im., 75.) A pszichoanalízis és az idegtudományok kapcsolódási pontjainak hangsúlyozása már-már tudományos trendnek tekinthető (lásd pl. Kast, 2010; Mancina, 2006). Néhány óvatosabb szerző – a tudományos eredmények elvitatása nélkül – kritikákat fogalmazott meg a „neuropszichoanalízis” relevanciájával kapcsolatban. Vivona (2009) a viszont-áttétel tükroneuron-magyarázatával szállt vitába, Vrecko (2010) az idegtudományok következtetéseinek kulturális és hatalmi meghatározottságát hangsúlyozza, míg Pulver a megközelítés „döbbenetes klinikai irrelevanciájáról” beszél (Pulver, 2003). Pulver elismeri az agykutatás fontosságát és eredményeit, ám azt állítja, hogy jelenleg „egy nagy idegtudományi lufi közepén vagyunk”. Úgy véli: ahhoz, hogy valós képet alkothassunk annak a pszichoanalízis elméletére és technikájára gyakorolt tényleges hatásáról, előbb meg kell várni, amíg az irracionális túlbecsülés időszaka után „az idegtudományokkal kapcsolatos várakozásaink visszatérnek a földre.” (Pulver, i.m., 757.) A kiemelkedő amerikai pszichobiográfus, William Runyan (1997) rámutat, hogy a pszichológia különféle területeinek más tudományágakkal történő aktuális integrációja nyomán létrejövő olyan irányzatok, mint amilyen a kognitív idegtudomány (de akár a „neuropszichoanalízist” is idesorolhatnánk) minden esetben csak a pszichológia „kemény” (hard) pólusához tartozó nézőpontokat és módszereket ölelik magukhoz. Ezek a koncepciók az olyan fontos kérdéseket, mint a személyek és életek megértése, a belső szubjektív tapasztalat, a szövegek és jelentésük, valamint a jelenségek szociális-történelmi kontextusa rendre figyelmen kívül hagyják. Néhány évvel későbbi írásában (2003) Runyan már arra figyelmeztet, hogy a kognitív pszichológia és a kognitív idegtudomány óriási térnyerése azzal a veszéllyel járhat együtt, hogy a „lágy” (soft) humán tudományok fontos eredményei figyelmen kívül maradnak, annak ellenére, hogy bizonyos jelenségeket lehetetlen ezek módszertana és elméletei nélkül tudományosan megközelíteni.

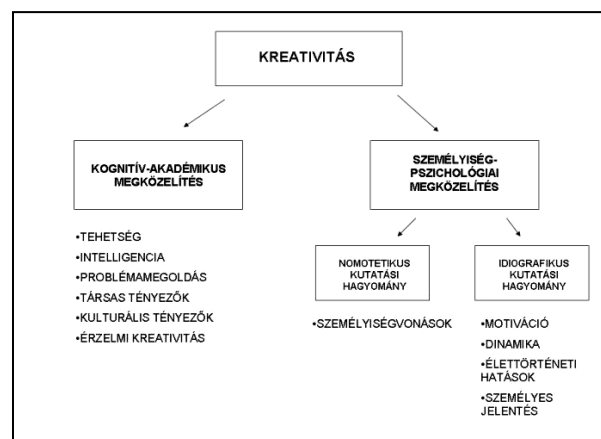
Vizsgálódásaim szándékos behatárolásának egy másik fő oka az volt, hogy a pszichoanalitikus szemléletű megközelítés nem fogja át a kreativitás pszichológiájának egészét. Az egyes részterületek (tehetség és képességek, intelligencia, személyiség, motiváció, folyamat) közül a pszichoanalízis lényegében csak hármat: a személyiség, a motiváció és a folyamat kérdését érinti közvetlenül. Bár bizonyos próbálkozások történtek

a tehetség mélylélektanának kifejtésére – lásd Hermann (1930/2007) vagy Noy (1972) írásait, - a művészi rátermettség talánya előtt a klasszikus pszichoanalízis lényegében leteríti a fegyvert. „A lélekelemzés a művészi tehetség mibenlétéről semmit sem tud mondani és ugyancsak nem sikerült azoknak az eszközöknek a felderítése, amelyekkel a művész dolgozik, a művészi technikáé.” – írja Freud 1925-ös *Önéletrajzában* (Freud, 1925/1990, 72.). Egy évvel korábban, *A pszichoanalízis rövid vázlatában* ugyanehhez a pszichoanalízis által megközelíthetetlen területhez sodorja a „műalkotás esztétikai méltatását” is (Freud, 1924/1990, 175.)

Dolgozatom három fő részre oszlik. Az elsőben - a történeti bevezetőt követően - igyekszem elemző módon összefoglalni mindazt, amit a pszichoanalízis az elmúlt százöt évben a kreativitásról, a kreatív személyiségről és az alkotófolyamat pszichológiájáról megtudott. Mivel az erre vonatkozó irodalom áttekinthetetlenül bőséges, ezért azokat az irányzatokat és szerzőket helyeztem fókuszba, amelyek képesek voltak innovatívan tovább fejleszteni az eredeti freudi teóriákat. Így a klasszikus ösztönelméleti alapfeltevések után kitérek az ego-pszichológiai, a tárgykapcsolat-elméleti és a szelfpszichológiai elképzelésekre, illetve a budapesti iskola egyes képviselőinek (Bálint, Hermann, Róheim) alkotással, szublimációval kapcsolatos nézeteire. Szándékosan nem érintettem Jacques Lacan téziseit. Annak ellenére, hogy a pszichoanalízishez a művészet, a nyelvészet és az irodalom felől közelítő Lacan elméleteit a pszichoanalitikus irodalomkritika (pl. Eagleton, 2000) és a filmelmélet (lásd pl. Thalassa 2010/1) is széles körűen alkalmazza, a lacani tanítást nehezen tudnám beleilleszteni abba a tapasztalat közeli, klinikai orientációjú gondolkodási hagyományba, amit a fentebb említett iskolák számomra képviselnek. Nem véletlen, hogy a gyakorlati irányultságú összefoglaló munkák szerzői (pl. Fónagy, Target, 2005) nehezen tudják Lacan „fejezetként” beilleszteni könyvükbe, Ahumada (1999) pedig - Sokal és Bricmont nyomán - rámutatott, hogy Lacan és a lacanisták írásaiban a formalizmusra és a nyelvjátékra épített elméletek túlbujánzanak a megfigyelés és a tapasztalat kárára, és még a Lacanhoz lojális Elisabeth Roudinesco is beismeri, hogy Lacan kevés klinikai esettanulmányt publikált, legtöbbször csak Freud eseteit citálta.

A második részt a módszertan kérdésének szenteltem. Már Hilgard (1959) is hangsúlyozta, hogy a kreativitás kutatása alapvetően két irányba ágazik el: (1) a kognitív-akadémikus hagyomány a kreativitás tehetséggel, intelligenciával és problémamegoldással való kapcsolatát, míg a (2) személyiségpszichológiai a motivációs és társas hatásokat vizsgálja (*1. ábra*). Ez utóbbi esetében azonban meg kell különböztetnünk az (a) nomotetikus módszerrel dolgozók kutatásokat, amelyek a sok embert vizsgál a közös

sajátosságok feltárása érdekében és az (2) idiografikus perspektívát, amely az egyes ember személyes sajátosságait keresi. A pszichoanalízis ez utóbbi elméletcsoport része az allporti személyes diszpozíciók elméletével, a murray-i perszonológiával, az eriksoni életciklus-moddal valamint a narratív személyiségpszichológiával együtt a modern pszichobiográfiai kutatások integráns részét képviselik. A modern pszichobiográfia véleményem szerint a kreativitás és az alkotófolyamat idiografikus szemléletű kutatásának az egyik legígéretesebb eszköze, amelynek az utóbbi másfél évtizedben komoly reneszánsza bontakozott ki (Elms, 1994; Runyan, 1997, 2003; Schultz 2005/a, szerk.).



1. ábra: A kreativitáskutatás dimenziói

Disszertációm harmadik részében a művészi kreativitás megvalósulásának vizsgálatára vállalkoztam ennek a módszernek a segítségével, amelynek során két specifikus területre koncentráltam: a *képzőművészeti* és az *irodalmi* alkotásra. Úgy vélem, hogy a filmkészítés, valamint a zenei alkotás pszichoanalitikus vonatkozásainak feltárása speciális kompetenciát igényel. A megformálódó műalkotás pszichológiai feltételeinek és a kifejezésformáknak a kapcsolatát oly mértékű komplexitás jellemzi, hogy célszerű volt teljességre törekvő áttekintés helyett az elemzést mindkét esetben egy sajátos jelenségcsoport köré felépíteni. A pszichobiográfia kortárs művelői (Elms, Schultz) is sokszor hangsúlyozzák, hogy a pszichobiográfia elkészítésének egyik alapfeltétele, hogy az analízis egy kézzelfogható kérdésből, egy megfejtendő „talány”-ból induljon ki. Salvador Dalí és a *képi kreativitás* esetében ez fókusz a pszichoszexuális fejlődés krízise, Csáth Géza és a *nyelvi kreativitás* vizsgálata során a kreatív transzformáció képességének regressziója, a „deszublímáció” (Marcuse, 1990) volt. Csáth esetében a Kate Isaacson által leírt „multiple case psychobiography” módszerét (Isaacson, 2005) alkalmaztam, és Csáth munkásságát és életének alakulását unokatestvérével, Kosztolányi Dezsőével vettem

össze. Az idiorafikus, perszonológiai szemléletű kutatásokkal és az esettanulmányokkal szemben az szokott a leggyakoribb kritika lenni, hogy megállapításaik nem képezhetik általánosítások alapját. Runyan (1997) felhívja rá a figyelmet, hogy Freud mellett más kiemelkedő szerzők, Maslow és Erikson is egyedi megfigyelések nyomán alakították ki alapvető elméleteiket.

Jó néhány évvel ezelőtt frissen végzett klinikai szakpszichológusként egy Taschenalbum nézegetése során felmerült bennem a kérdés, hogy Dalí 1929-es festményein vajon miért jelenik meg kivétel nélkül a sörényes oroszlán. Akkoriban fogalmam sem volt sem a pszichobiográfiáról, sem a kreativitáskutatás történetéről, sem a vagina dentata szimbólumról, sem arról, hogy miért írhatta azt Bálint Mihály, hogy miszerint a lélek három területe, az *östörés*, az *Ödipusz-komplexum* és az *alkotás* egyaránt az elsődleges szeretetből ered (Bálint, 1967/1994). A Dalí pszichobiográfiájával való elmélyült foglalkozás, amelynek eredményeit később a Thalassában publikáltam (Kőváry, 2008), olyan felismerésekhez vezetett el, amelyek hatását mind saját önismereti folyamatomban, mind egyetemi oktatói tevékenységemben, mind klinikai munkámban pótolhatatlannak érzem. Ez a szemlélet tovább formálódott Csáth Géza és Kosztolányi Dezső tanulmányozása nyomán (Kőváry, 2009), amelyre egy 2008-as vajdasági Csáth-konferencia (Csányi, 2009) nyomán nyílt alkalmam. Ez egy csaknem tíz éve elejtett szál újrafelvételét is jelentette számomra, hiszen első diplomámat magyar szakos bölcsészként 1997-ben szereztem az akkori József Attila Tudományegyetemen, és szakdolgozatomat Csáth Gézából és Nietzscheből írtam Szajbély Mihálynál. Ennek rövidített változata az *Üzenet* akkori Csáth Géza-számában meg is jelent (Kőváry, 1997). Ez volt az az időszak, amely alatt phd-tanulmányaimat folytattam a pécsi egyetem pszichológiai doktori iskolájában az elméleti pszichoanalízis program doktoranduszaként, és amely munkának az eredménye jelen disszertáció.

I. A művészi kreativitás és az alkotófolyamat mélylélektana

1 .A „művészi” személyiség és a kreatív folyamat pszichológiája történeti kontextusban, különös tekintettel a „romantikus rendre”

Az európai kultúra történetében legelőször talán Platón írásaiban bukkannak fel olyan gondolatok, amelyekre a pszichoanalitikus kreativitás-felfogás kiemelkedően fontos történeti előzményeiként kell tekintenünk. Az egyik ilyen a művészet által ábrázolt szépség erotikus hatalma a lélek fölött, amit *A lakomában* ábrázolt, a másik a művészi inspiráció feltételezett kapcsolata az isteni mániával, amit a *Phaidroszban* fejtett ki (Zoltai, 1987.) Platónnál az inspiráció állapota szélsőséges (ma úgy mondanánk, megváltozott) tudatállapotokhoz kapcsolódik, amely azonban nem pszichopatológiai, hanem egyfajta magasabb rendű lelki jelenség. A romantikában (például a nietzschei „dionüszoszi állapot” elgondolásában) a különbségtétel elmosódik, sőt az inspirált állapotnak inkább a sötét, „démonikus” és kóros oldala kap hangsúlyt, amely utóbbi összefüggésben állhat azzal, amit a romantika a betegség és a megismerés pozitív összefüggéseiről feltételezett (Sontag, 1983). Ugyanez a felfogás szélsőségesen medikalizálva megjelenik a 19. század végén Lombroso „lángész és örültség”-elméletben (Lombroso, 1864/én.), de a pszichoanalízis egyes képviselői, például. Stekel (idézi Baudoin, 1973) is úgy látják majd, hogy minden kreativitás forrása a neurózisban keresendő. A racionalista Arisztotelésznél a művészi hajlam pszicho(fizio)lógiai magyarázatában a mánia helyére a melankólia került. „Miért van az – írja – hogy mindazok, akik kimagaslóak a filozófiában vagy a politikában vagy a költészetben vagy a művészetekben, melankolikusak?” (idézi Földényi, 199. 10.) A melankólia előtérbe helyezésével a racionalista Arisztotelész az égből a földre helyezi a kiválóság eredetét, hiszen a melankólia fogalma szoros kapcsolatban áll Hippokrátesz testnedvekről és a temperamentumról szóló elméletével, ami a pszichológia történetének első típusa (Thorne, Henley, 2000). A Platón és Arisztotelész által megalapozott perspektíva lett a forrása annak a már említett medikalizáló-patomorfizáló kreativitás-szemléletnek, amelynek történelmi „diadalútja” a 20. századig, a pszichoanalízisig folytatódott (Mann, 1947).

A „sötét középkor” évszázadai után a quattrocento firenzei neoplatonistája, Marsilio Ficino tett kísérletet arra, hogy összehangolja Platón és Arisztotelész nézeteit (Wittkower, Wittkower, 1999). *De vita triplici* című könyvében azt állította, hogy a nagy emberek Arisztotelész által hangsúlyozott melankóliája valójában a platóni isteni mánia egy másfajta elnevezése. A reneszánsz kor művészete és a pszichoanalízis kapcsolatának másik rendkívül fontos szála William Shakespeare, akit Thomas Mann „a valaha élt legnagyobb pszichoanalitikusnak” nevezett (idézi Lohmann, 2008, 220.) Számos történelmi és társadalmi tényező együttes hatásaképp a reneszánsz kor szellemisége a 16. századtól kezdve hanyatlásnak indult, amelynek fő forrását a késő romantika talán legnagyobb hatású gondolkodója, Friedrich Nietzsche a reformációban és az arra következő ellenreformációban látta. (Nietzsche, 1880/1990). A reneszánsz és a romantika közötti évszázadokat az ellenreformáció szellemiségéből táplálkozó barokk és az antik hagyományokat formalizáló klasszicizmus uralta, amely a személyességnek és az egyéni szabadságnak a reneszánsznál jóval kevesebb teret hagyott. A személyesség kérdése a romantika időszakában került újra a fókuszba. Roy F. Baumeister (2003) különféle irodalmi források elemzése nyomán arra a következtetésre jutott, hogy az én és az egyéniség iránt a korai modern időszakban (vagyis körülbelül a reneszánsz idején) megnövekedett érdeklődés a romantika korában az én mindent eluraló és túltengő hatalmához vezetett el, amelynek nyomán az individualitás és az önmegvalósítás vágya végképp legyőzte a tradicionális társadalmi szerepeknek való megfelelés kényszerét. Ennek nyomán az önaktualizációs törekvések, melyeknek legfőbb formája a 19. századra a kreativitás és a szenvedélyes kapcsolatok (szerelem) megvalósítása lett, szembe kerültek a társadalom elvárásaival. A szerelem és a kreativitás jogáért való lázadásban az egyéni szabadság vágya fejeződött ki, és fejeződik ki mind a mai napig, hiszen ezek az értékek a mi korunkban is döntő szerepet játszanak az emberi gondolkodásban. Az énré irányuló fokozott érdeklődés összefüggésbe hozható az irodalom tömegessé válásával és az olvasási kedv megnövekedésével is, aminek következtében „feltámad a vágy az én hangsúlyozott érzékelése iránt. Az emberek tudatosítani akarják érzelmeiket, elevenséget várnak az élettől, és ha a külső körülmények nem teszik ezt lehetővé, akkor az irodalmi példaképekkel azonosulva halásznak ki maguknak jelentős mozzanatokat az élet hétköznapi szertartások között csordogáló folyamából. Az emberek az irodalom tükrében szeretnék felértékelni, töményebbé, drámaibbá és hangulatosabbá varázsolni életüket. Ekképpen élvezkedik a hétköznapi élet elkallódott egzisztenciáját keresgélő olvasó.” (Safranski, 2010, 62.)

A melankólia fogalma is átalakul a romantika korában. Innentől kezdve az érzelmi vágyak és az én céljainak megvalósítási kudarcuk kap kiemelt szerepet a mind a lelki betegségek, mind a művészsors értelmezésében. „A romantikus álláspont szerint a legmélyebb kívánságok és vágyak megtagadása frusztrálja az embert, sőt a személyiség megsemmisüléséhez is vezet.” – írja Maarten Doorman (2006). Doorman értelmezésében a romantika nem csupán egy művészettörténeti kor és stílus, hanem Rousseautól egészen az 1960-as évek végéig (pontosabban a woodstocki fesztiválig) tartó komplex társadalmi jelenség és folyamat, amit könyve címében *Romantikus rendnek* nevez. A művészet fejlődése szempontjából ide sorolható a szoros értelemben vett romantika mellett a szimbolizmus, a szecesszió, a szürrealizmus és a neo-szecesszió is nevezett pszichedelikus művészet is, mivel ezek ugyanannak a gondolatrendszernek és érzésvilágnak az újabb és újabb kifejezéseként értelmezhetők. Doorman szerint a romantika ember- és világképe csak az elmúlt néhány évtizedben, a 60-as évek álmainak összeomlása után kezdett hanyatlásnak indulni.

A romantikus vízió teremtette meg modern szubjektumfogalmunk alapjait. Az én Fichte elgondolásai nyomán, a 18. század végén kezdett kiemelkedő szerepet kapni a gondolkodásban (Safranski, im.). A világ, mondja Fichte, cselekvéssel, alkotással kezdődik, amelynek énünk is része, tehát önamagunkat is meg kell teremtenünk. Fichte gondolatait behatóan tanulmányozta Novalis, aki korai halála után - Ludwig Tieck és Friedrich Schlegel kiadásainak köszönhetően - a romantikus nemzedék mitikus alakjává vált. A romantika eszmerendszerének kibontakozása nyomán a megismerés középpontjába olyan (Baumeister fogalmával élve „túltengő”) én került, ami a kanti tiszta ész helyett az érzelmekre, a képzeletre, az álmra és az intuíciónak támaszkodik, és ennek elérése érdekében az emberi lélek irracionális mélységeit igyekszik meghódítani. Carl Gustav Carus német orvos és festő (a romantika festőóriásának, Caspar David Friedrichnek a barátja) már 1846-ban így fogalmazott: „A tudatos lelki élet megismerésének a kulcsa a tudattalan tartományában rejlik (...) a lélek tudományának első feladata annak felderítése, miként képes leereszkedni ebbe a mélységbe.” (idézi Doorman, im. 33.) Mielőtt megvizsgálánk azokat az eszközöket és technikákat, amellyel a romantika felfogása szerint ezekbe a mélységekbe az én leereszkedhet, érdemes nyomon követni a „tudattalan” fogalmának az alakulását is, amely a 19. század végére úgyszólván divatos kifejezéssé vált. Arthur Koestler monumentális esszéjében, *a Teremtésben* (Koestler, 1998) hosszú oldalakon át hozza az idézeteket (zömében L.L. Whyte *The unconscious before Freud* című 1962-es írásából) annak a bizonyítására, hogy a „tudattalan” elképzelése már a 17.

századtól kezdve jelen volt az európai gondolkodásban. Példái közt olyan szerzők szerepelnek, mint Leibniz, Lichtenberg, Kant, a 19. század felé közeledve pedig a „magányos hangok lassan kóruddá sokasodnak” (im. 185.) Németországban Herder, Schelling, Hegel, Fichte és Goethe, Angliában Jean-Paul Richter, Wordsworth és Coleridge, Sir Thomas Laycock és Maudsley értekeznek a „tudat alatti működésekről.” 1868-ban Eduard von Hartmann megjelenteti *A tudattalan filozófiája* című művét, a század végéhez közeledve pedig a pszichoanalízis közvetlen előfutárként felbukkan Nietzsche, aki Lichtenberg-től kölcsönzi a *tudattalan Id* kifejezését, amit aztán azt Georg Groddeck tőle átvéve továbbad Freudnak.

Miért vált olyan fontossá a tudattalan mélységeinek a felderítése a romantika számára? Goethe így fogalmazott: „Az ember nem maradhat sokáig tudatos állapotban, időről időre vissza kell süllyednie a tudattalanba, hisz ott vannak a gyökerei... Amikor például egy tehetséges muzsikuskomponál, tevékenységében a tudatos és tudattalan úgy váltakozik, mint a lánc- és vetülékfonalak.” (idézi Koestler, 1998, 185.) A pszichoanalitikus ego-pszichológia egyes képviselői, például Ernst Kris, Lawrence Kubie vagy Arnold Ehrenzweig mintegy másfél évszázaddal később egészen hasonlóan közelítik meg az alkotófolyamat pszichodinamikáját (Ehrenzweig, 1983, Kris, 1998). A romantika alkotói minden eszközt megragadnak, amelyek segítségével az önmagát kereső én aláereszkedhet önnön mélységeibe, az éjszakába, saját alvilágába: az álom, a fantázia és az örület birodalmába. „Minden poézis kezdete, hogy megszüntetjük az ésszerűen gondolkodó ész menetét és törvényeit, és újra belemerülünk a képzelet szép zűrzavarába, az emberi természet eredeti káoszába...” - írja Friedrich Schlegel (idézi Safranski, 2010, 76.) A külső-belső utazás a romantikus önteremtés eszköze, és mint az individuáció metaforája nyomon követhető a mitológiában és a világirodalomban Odüsszeusz történetétől Dantén át egészen Céline-ig és Kerouacig. Lawrence Elsbree szerint az utazás az archetipikus történeti mintázatok egyike, amelynek célja az új identitás megszerzése (idézi McAdams, 1988).

Az önteremtő utazás célja, hogy az én saját megszokott határait áthágva meghódítsa a romantika által oly nagyra értékelt képzelet és az álmok birodalmát. Az alkotónak ki kell lépnie a tudatos én mátrixából ahhoz, hogy az egymástól távol lévő szellemi dimenziók, a tudat és a tudattalan találkozzanak és megtermékenyítsék egymást, vagyis lehetővé válják a koestleri *biszociáció* (Koestler, im). Ezért fordulnak a „tudattágítás” érdekében a művészek az álom, a fantázia, az örület és a kábítószeres világ felé, de a Másikban való ön-elvesztés a szerelem és a barátság által paradox módon ugyancsak az autentikus én megtalálásának

az eszközévé válik. A romantikus művészbárára Doorman számos példát említ: Friedrich Schlegel és Schleiermacher (a modern hermeneutika atyja) egyenesen házasságnak nevezték kapcsolatukat, Coleridge és Wordsworth pedig elmondásuk szerint „szívükben és lelkükben ikerpárt alkottak” (idézi Doorman, im 35.). Ez a motívum irodalmi szempontból a hasonmás (doppelgänger) kedvelt romantikus témáját idézi, amit először Rank vizsgált meg pszichoanalitikus szempontból 1914-ben (Mijolla, 2005, szerk.) majd Freud is feldolgozott *A kísérteties* (1919/1998) című írásában E.T.A. Hoffman novellája, *A Homokember* alapján. A hasonmás az ő értelmezésükben az én halhatatlansági érzésének nárcisztikus kiterjesztése és biztosítója, amely azonban a nárcisztikus szakasz elmúltával „kísértetiessé” válik és a halál előhírnöke lesz. Az 1970-es években Heinz Kohut újraértelmezte a nárcizmust, és ennek nyomán eljutott a szelf kialakulásának és működésének átfogó elméletéhez, amelyben a hasonmás-motívum a szelf „ikerkereső” pólusa formájába bukkan fel ismét (Kohut, 1977/2007).

A romantika és a romantikus rend művészei tehát az én határainak átlépésétől várták kreativitásuk fokozódását, amely – miként Baumeister nyomán utaltam rá – ebben a korban az önmegvalósítás kulcskérdésévé vált. A 18. századtól kezdve egyébként maga a fogalom is egyre gyakrabban bukkan fel a művészetelméleti írásokban, és a 19. századra már „nem csupán kreativitásnak tekintették a művészetet, hanem csak azt tekintették annak. A 'teremtő' a képzőművész és a költő szinonimája lett.” (Tatarkiewicz, 2000. 182) A Fichte által központba állított, majd a romantikusok által felmagasztalt képzelőerő teszi lehetővé, hogy a művész önnön énjéből, „saját fejéből és szívéből építesen hajlékot” (Friedrich Schlegel) önmagának (Safranski, 2010). A 19. századra így kialakult a kreativitás kultusza, amely egy valódi romantikus elképzeléssel, a *teremtő zseni* mítoszával tette fel a pontot az i-re az évszázadokon át zajló fejlődésre.

Már a reneszánsz korában megfigyelhető volt, hogy a kiváló alkotókat valóságos hősként ünnepelték, és megindult a kifogyhatatlan érdeklődés a személyük iránt (Wittkower, Wittkower, im.). A művészi személyiség romantikus, ma is élő sztereotípiája a 18. század végére Doorman szerint négy fejlődési vonal be- és összeérésének következtében alakult ki. Ez a négy dimenzió (1) a képzelet felértékelődése, (2) a művészet, mint expresszió elgondolása, (3) a művész függetlenedése és (4) a zsenikultusz (Doorman, im). Az expresszió értékének felemelkedése egyúttal a hagyományos arisztotelészi *mimézisz*-elv háttérbe szorulását is jelentette - miszerint a művészet a természet utánzása -, ugyanis mindennél fontosabbá vált, hogy álmiai és képzelete láthatóvá tételével a művész a benső világ ábrázolását tegye lehetővé. E miatt a művészetek rangsora

is megváltozott: míg a reneszánsz korban az alapvetően utánczason alapuló festészet, a romantikában az énből táplálkozó lírai költészet és még inkább a zene vált vezető művészeti ággá, mivel leginkább ezek képesek kifejezni a szubjektum érzelmeit. (Az alkotó lélek szimbóluma ebben a korban lett az *aeol-hárfa*, amely a szél hatására magától játssza a dallamokat.) Bár az érzelmek inentől kezdve a művészet egyik legfontosabb meghatározójává váltak, az 1950-es években kibontakozó akadémikus pszichológiai kreativitás-kutatás - a romantika hagyományait folytató pszichoanalízissel szemben - évtizedekig nem vett tudomást az emóciók megkerülhetlenségéről a kreativitás témájában. Ez a felfogás – miként a bevezetőben is utaltam rá - csak az utóbbi 1-2 évtizedben kezdett megváltozni (Averill, Thomas-Knowles im., Oatley, Jenkins im.).

A romantikus művész tehát egyrészt *hiteles* (saját belső világát, énjét ábrázolja ihletett módon) másrészt *eredeti* (nem a kanonizált művek formai sajátosságait másolja, hanem feszegeti a határokat). Ennek a feltétele az ihletettség állapota, amelynek nyomán a művész eljut teremtő erejének belső forrásaihoz. Ez koránt sem hétköznapi, egyszerű és veszélytelen feladat: az utat csak kiválasztott személyek, zsenik képesek megtenni, mivel olyan határok átlépésére kerül sor, amely a szelf egyensúlyát veszélyeztetve dezintegrációhoz, örülethez, sőt halálhoz vezethet. Ennek a veszélyére már Schiller is felhívta a figyelmet a romantikusok szellemi határfeszegetései nyomán. „A féktelen képzelégés nem a természet, hanem a szabadság kicsapongása, vagyis önmagában figyelemre méltó szabadságvágyból fakad, mely a végtelenségig tökéletesíthető, ezért hát a feneketlen mékységbe való zuhanással, és csakis teljes pusztulással végződhet” – írta (idézi Safranski, 2010, 112.). Ezekkel a jelenségekkel (határátlépés, örület) már az ősi kultúrákban is találkozunk a látnok (Földényi, 1992.) és a sámán alakjával kapcsolatban (Eliade, 2005). Ez utóbbi esetében Mircea Eliade hangsúlyozza, hogy a határátlépés mindig „pszichopatológiai válsággal” jár együtt, ami a „túlvilági utazások” nyomán született mítoszi és irodalmi narratívákban elnyeletésként, szétszaggatásként, szimbolikus halálként jelenik meg. Olybá tűnik, hogy bizonyos szempontból a modern korokban ezeket a szerepeket a művész vette át. A sötét világokkal való érintkezés következtében a teremtő művész-zseni kreativitásához az idők során diabolikus vonások tapadtak, és a művész az alkimisták és az ördöggel cimboráló mágus (pl Faust) vonásait ötlötte magára.

A romantika korában tehát végleg megszilárdult és szinte klisészerűvé vált a démoni attribútumokkal bíró elátkozott géniusz és az örület Platóntól kiinduló összekapcsolása (Doorman, im.). A romantika hőssé magasztalta a teremtő zsenit, aki az örület és a halál mellett és azzal együtt a szerelem elsöprő élményének megtapasztalását is mindenkinél

mélyebben és drámaiabban éli meg. Az ihletettség, a (lelki) betegség, a halál, a szerelem és az elátkozottság összefonódása együttesen alkotja a zseniális művész romantikus imágóját. „A zseni és a melankolikus elválaszthatatlan egymástól: mindketten az emberi lehetőség határán állnak (...) A romantikus zsenialitás a halál melankolikus vállalása (...) A romantika korszakában a közgondolkodás a halál mellett a szerelmet tartotta a másik génusznak. Ha a szerelem génusz, vagyis zsenialitás, ez pedig a halállal együtt a melankólia táptalaja, akkor értelemszerűen a szerelemnek és a melankóliának is találkoznia kell. A szerelem és a halál rokonítása a romantikában tetőzött (*Liebestod*), noha *erósz* és *thanatosz* már a görögök óta feltételezte egymást”- írja Földényi 1992. 174. ill 193.).

A romantika esszenciájának tekinthető szerelmi halál, a *Liebestod*, Richard Wagner *Trisztán és Izoldája*-ban érte el művészi ábrázolhatóságának csúcsát. A nyitányban és Izolda szerelmi halálában felcsendülő wagneri „végtelen dallam” burjánzó kromatikájában valamiféle „zenei tudattalan” sejlik fel, amiről Romain Rolland már Beethovennel kapcsolatban is beszélt. (Rolland, 1931). A végtelen dallam keltette érzelmi előtöttség az én határainak feloldásához vezet, amely a tudattalanban való elmerülés, az „én szolgálatában álló regresszió” (Kris, 1998) autentikus élményének átélését eredményezi. "A lélek végtelenben való feloldásának, feloldozásának, ez az ösérzése, ez a minden anyagi nehézkedéstől való megszabadulás érzés, amit a mi zenénk legfennköltebb pillanatai folyvást felidéznek, nos, ez az érzés a fausti lélek mélyáramát is felszabadítja..." – állítja Wagner *Trisztánjára* hivatkozva Oswald Spengler (Spengler, 1994, I. 293.) Wagner életműve szorosan összekapcsolódik Schopenhauer nézeteivel és Nietzsche figurájával, és innen számos kiindulópontot találunk a pszichoanalízis irányába. (Wagner, Schopenhauer és Nietzsche kapcsolatáról lásd Frenzel, 1993; Heller, 1994; Köhler, 2005; Mann, 1965; Safranski, 1996). Wagner művészetében valamint Schopenhauer és Nietzsche életfilozófiájában szinte minden olyan motívum megjelenik, amit a pszichoanalízis a 19. századi romantikától örökölt. Ilyen a lélek irracionális mélységeinek (a tudattalannak) a megközelítése, az ösztönök és a szexualitás fontosságának hangsúlyozása, a szerelem és a halál motívumának összefonódása, az inspiráció és ezzel összefüggésben a kórossal határos lelki folyamatok előtérbe kerülése az alkotási folyamatban, illetve a mitológia lélektani jelentőségének felismerése.

Wagner alakját több szempontból is paradigmaticusnak kell tekintenünk. Meletyinszkij szerint ő volt az, aki hidat vert a romantikus és a XX. századi, modern mitologizmus között (Meletyinszkij, 1985). Érdekes, hogy Földényi F. László (1993) ugyanezt Goyáról állapítja meg a „fekete festmények” elemzése nyomán; valójában mindkét meglátás arra utal, hogy

a 19. századi művészet alapvetően átértelmezte a mitológia funkcióját. A romantika a tudomány előtti gondolkodásmód naív megnyilvánulásai helyett az emberi lét és a lélek örök konfliktusai kifejeződéseként kezdte értelmezni a mítoszokat, amellyel megelőlegezte a 20. századi pszichológia hasonló elgondolásait. Thomas Mann Wagnerről és Nietzschéről értekezve minduntalan a „mitológia plusz zene plusz pszichológia” formulával él (Mann, 1965), Paneth Gábor pedig úgy fogalmazott, hogy Wagner egyrészt még birtokában volt egy feledésbe merülő tradicionális, hermetikus tudásnak, másrészt viszont művei olyan felismerésekkel vannak tele, amelyek néhány évtizeddel a halála után a mélylélektan kutatási tárgyai lesznek (Paneth, 1985). Wagner zenedrámáiban, például a *Niebelung-tetralógiában* a mitológia segítségével ábrázolta a lélek mélyének rejtelmét. Ez a tendencia Nietzsche apollói-dionüszoszi fogalompárjával (Nietzsche, 1871/1986) majd Freud Ödipusz-komplexusával és a nárcizmus koncepciójával folytatódott tovább. Freudra közvetlen hatást Wagner kevésbé gyakorolhatott, egyrészt azért, mert köztudottan hadilábon állt a zenével (lásd pl. Cheshire, 1996), másrészt Wagner közismert antiszemita attitűdjei érthető módon viszolygást válthattak ki belőle. A teuton mitológiához sokkal közelebb álló C.G. Jung Wagner-rajongása annál közismertebb, amely szoros kapcsolatba hozható Jung első analitikusan kezelt páciensének, szerelmének, Sabina Spielreinnak az alakjával, Jung és Spielrein közös, romantikus történetével. Spielrein Junggal való kapcsolata tetőpontján Wagner *Ring-ciklusa* hatására egy Siegfried nevű gyermeket szeretett volna szülni Jungtól, aki – mivel a Niebelung eposzban Siegfried Sigmund fia – helyreállította volna a Freud és Jung közti megbomlott egységet (Bettelheim, 1996; Kőváry, 2007). Spielrein nemcsak a jungi analitikus pszichológia számos fogalmának megalkotója volt, de a halálösztön-elmélet alap gondolatát is csaknem egy évtizeddel Freud előtt megfogalmazta, közvetve Nietzsche elgondolásai nyomán (Etkind, 1999; Spielrein, 1912/2008).

Schopenhauert, akiben sokan a pszichoanalízis egyik filozófiai előfutárát látják, az 1848-as forradalmak utáni emigrációjától kezdve Wagner is csodálta, filozófiáját és zeneesztétikáját maradéktalanul magáévá tette. Műveinek partitúráját el is küldte az agg filozófusnak, aki azonban nem reagált a „jövő zenéjére” (Safranski, 1996). „A pszichoanalízis messzemenő megegyezése Schopenhauer filozófiájával” Freud számára is nyilvánvaló volt, azonban igyekezett hangsúlyozni, hogy a lélekelemzés „nem vezethető vissza az ő tanainak ismeretére”, mivel azokat ő maga „nagyon későn” olvasta (Freud 1925/1990, 66-67.). Schopenhauer – írja Freud *Önéletrajzában* - „nem csak az indulati élet és a nemiség kimagasló jelentőségét hirdette” (u.ott), hanem az elfojtás jelenségét is

felismerte. Amikor a filozófus *A világ mint akarat és képzet*-ben az örültséget magyarázza (a passzusra egyébként Otto Rank hívta fel Freud figyelmét), az Freud szerint tökéletesen fedi a pszichoanalízis elfojtásról alkotott fogalmát (Freud, 1914/1990). A másik terület, ahol Freud kénytelen volt beismerni Schopenhauer prioritását, a halálöszön-elmélet azon kijelentése, miszerint minden élet célja a halál (Freud, 1920/1991, 1930/1982)

A freudi metapszichológia filozófiai gyökereinél azonban témánk szempontjából sokkal fontosabb kérdés, hogy vajon Schopenhauer nézetei a művészetről, a művésztől és az alkotásról hasonlóképpen megelőlegezték -e freudi pszichoanalízis ezzel kapcsolatos elgondolásait is. A művészet legfontosabb funkciójának Schopenhauer (1818/1991) azt tartotta, hogy az gyógyírként szolgál a mindennapok elviselhetetlen fájdalmaira, az individuáció kínjaira. Ez a felfogás visszacseng a freudi *Rossz közérzet a kultúrában* azon állításában, miszerint „az esztétikus beállítódás az életcélhoz kevés védelmet nyújt a fenyegető bajok ellen, azonban sok mindenért kárpótolhat bennünket. A szépség élvezete különleges, enyhén mámorító jellegű.” (Freud, 1930/1982, 347.) Schopenhauer kiváltságos előjognak vélte és a zseniális művészeknek tartotta fent azt a képességet, hogy a nyájtól elvonulva, a vak akarat követeléseiről lemondva álomlátóvá és álomfejtővé váljanak. Az, hogy Schopenhauer az álomfejtési képességet olyan fontosnak tartotta, fontos összekötő kapocs a romantika és a pszichoanalízis közt, hiszen az álmot a romantikus rend képviselői az ihlet és a művészet közvetlen és legfontosabb forrásának tartották (Clauon, 1990), míg maga Freud ismert módon a tudattalanhoz vezető „királyi útként” beszélt arról (1900/1993). „Thomas Mann nem tévedett, amikor e szomnambul-öntudatlan állapot fenomenológiájának leírásában Schopenhauert a freudi mélypszichológia előfutárának tekintette” – írja Zoltai Dénes (1987, 342.). A művészethez szükséges, az akarat vágyairól lemondó öntudatlanság inkább a platóni isteni mániához hasonlít, mintsem a földi örültséghez, amely utóbbi Schopenhauernél a freudi elfojtáshoz hasonlóan a „kellemetlen valóság elleni védekezésről” (Freud, 1914/1990, 66.) szól. A kései Nietzsche Schopenhauer eme zsenivel kapcsolatos nézeteiben az „aszkrétikus ideál” újabb változatát látta, és szembeállította a maga dionüszoszi mámoesztétikájával (Nietzsche, 1888/2004b).

A romantikát betetőző és részben meghaladó Nietzsche előbb imádott, majd szeretve gyűlölt mestereinél, Wagnernél és Schopenhauernél is nagyobb és ellentmondásosabb hatást gyakorolt a 20. század ember- és művészetfelfogására, így a pszichoanalízisre is. Nietzsche befolyásáról Freud sokkal kelletlenebbül nyilatkozik, mint Schopenhaueréről. A kényes prioritási kérdések és a filozófiától való tudatos elhatárolódás mellett talán azért is, mert Nietzsche elborult elmével halt meg 1900-ban, az *Álomfejtés* és az új század

születésének évében. A vele való szellemi közösség felvállalása akár rossz fényt is vethetett volna a mentális zavarok gyógyítására vállalkozó pszichoanalízis fiatal tudományára, másrészt tudjuk, hogy Freud nem különösebben kedvelte az „örülteket” (Haynal, 2003). Maga Freud okként a megfigyelői pozíció megóvását jelöli meg. „Nietzscht (...) kinek megérzései és meglátásai sokszor a legmeglepőbb módon egyeznek a pszichoanalízis fáradsággal szerzett eredményeivel (...) sokáig kerültem, nem mintha az elsőbbség lett volna számomra fontos, hanem hogy megőrizzem elfogulatlanságomat” – írja *Önéletrajzában* (1925/1990, 66.). Állításának megítélésekor azonban figyelembe kell vennünk, hogy a prioritási kérdések igenis erőteljesen foglalkoztatták Freudot (pl. Hertz, 1998), másrészt azt is, hogy az egyetem alatt öt évig olyan olvasóköri tagja volt (a Bécsi Német Diákok Olvasóköre), amelynek kimondott célja volt a schopenhaueri és nietzschei filozófia beható tanulmányozása és terjesztése (Sulloy, 1987). Ugyancsak fontos adalék, hogy 1900. február elsején barátjának, Fliessnek írt levelében Freud megemlíti, hogy megvette Nietzsche összes műveit, hogy nyelvezetet találjon arra, amit eddig nem tudott kimondani (Bókay, 1995).

A nietzschei gondolatrendszer jelenléte és hiánya a pszichoanalitikus diskurzusban meglehetősen ellentmondásos jelenség. „E kapcsolat egyszerre volt és nem volt, mindig sejthető, rábizonyítható volt, de sose lett elismert és felvállalt” – írja Bókay Antal (im.). Freud több szálon keresztül – közvetve - személyesen is kapcsolódott Nietzschéhez. Egyik legelső női tanítványa Lou Andreas Salomé, aki pszichoanalitikussá válását megelőző évtizedekben olyan szellemi nagyságokkal állt intim kapcsolatban, mint Rilke, Nietzscht annyira megbabonázta, hogy a félszeg filozófus életében először és utoljára nősülésre gondolt (Etkind, im; Frenzel, im, Peters, 2002). Joseph Paneth, Freud egyetemi barátja 1883-84-ben többször felkereste Nietzscht, amiről beszámolt Freudnak, menyasszonyának írt levelében a pedig következőképp írt erről: „[Nietzschével] Egyet értettünk abban, hogy minden ember tudattalan élete (...) végtelenül gazdagabb és fontosabb, mint a tudatos... Sok minden él az emberben embrionálisan (...) és tudattalanul hat.” (idézi Marquard, 1995, 91.). A Bécsi Pszichoanalitikai Társaság 1908-ban vitát szervezett Nietzsche írásairól, és Sachs, aki Reikkel és Rankkal együtt fáradhatatlanul igyekezett a pszichoanalízis szellemtudományi előzményeit felkutatni, 1911-ben Weimarban felkereste a filozófus húgát, Elisabeth Förster-Nietzscht Weimarban, és beszéltek neki Nietzsche és Freud gondolatainak rokon vonásairól (u.ott 91-92.).

Carl Gustav Jung, aki ambivalens módon, mégis erősen azonosult a német filozófussal (Jung 1961/1987, Kövály, 2007), *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába*

című könyvében (1916/1993) felrója Freudnak Nietzsche beható ismeretének hiányát, és egyoldalúságait ennek tulajdonítja. A beállítódás, vagyis az extra- és introverzió koncepciójának a kifejtésekor azt állítja, hogy ugyanazokat a kóreseteket azért magyarázza ellentétesen Freud és Alfred Adler, mert Freud extravertált, ezért a szexuális tárgy felől közelíti meg a problémákat, míg az introvertált Adler a hatalmat megragadni kívánó alany felől. Mindez azonban Jung szerint nem "Freud kontra Adler"- kérdés, hanem sokkal inkább "Freud kontra Nietzsche", mivel Adler csak átvittette mindazt a pszichológiába, amit Nietzsche évtizedekkel korábban filozófiájában megfogalmazott. Ebben az állításban implicite benne foglaltatik, hogy ha a pszichoanalízis atyja behatóan ismerte volna a hatalom akarását hirdető nietzscheánus filozófiát, akkor nem követte volna el ismert elméleti egyoldalúságait. A nietzschei elképzelések végül valamennyire mégiscsak integrálódtak a freudi elméletbe, amikor Freud „hosszú habozás, tétovázás után” (1940/1982, 414.) – és Etkind szerint részben feltehetően az orosz szimbolisták Nietzsche-értelmezéséből merítő Sabina Spielrein hatása nyomán - elfogadta a szexuális mellett a destruktív ösztönt is alapjelenségként. „A halálösztön eszméje – írja Etkind – a pszichoanalitikus diskurzust az ödipuszi logikáról egy más elvekre épülő logikára, a dionüszoszi logikára tereli át. Freud világos, racionális és heteroszexuális elmélete feloldódik Platón, Nietzsche és az orosz szimbolisták teljesen más jellegű eszméinek közegében.” (Etkind, im. 285.)

Beszédes tény, hogy Freud azon tanítványai, akik többé-kevésbé nyíltan vállalták a közösséget a nietzschei eszmerendszerrel, (az említett Jung és Adler mellett Otto Rank) előbb-utóbb szakítottak a mesterrel. Az atyai hatalommal történő szembefordulás nyomán kialakuló krízis leküzdésben Nietzsche példája talán követhető, heroikus mintaként lebeghetett a szemük előtt. (A hős témája egyébként Jung és Rank életművében is fontos szerepet játszott. Jungnak az a műve, ami a Freuddal való szakításhoz vezetett, a *Wandlungen und symbole der libido* a hős lélektanáról szól.) A filozófus kezdetben teljes mértékben azonosult Wagnerrel (és Schopenhauerrel), majd az 1870-es évek közepén egyfajta nyelvzavar támadt köztük, ami az ekkor már az ambivalensen szeretett hatalmas apafigurával való fájdalmas szakításhoz vezetett (Frenzel, 1992.) A krízist követően Nietzsche egyébként is labilis egészségi állapota megrendült, és a következő években roppant szellemi erőfeszítéseket tett testi egészsége és fragmentálódott szelfje helyreállítása érdekében. Bizonyos szempontból az egész további nietzschei életmű értelmezhető úgy, mint a Wagnerrel való 1876-os szakítás okozta krízis feldolgozására tett kreatív kísérletek sorozata. Nietzsche és Wagner baráti kapcsolatának a válságát Spengler

(im.) a német szellemtörténet utolsó nagy eseményének tartotta, amelynek nyomán Spengler szerint Nietzsche a schopenheueri metafizikától átpártolt a darwini tudományossághoz. Thomas Mann (1965) azt állította, hogy a szakítás jelentősége messze túlmutat a személyes szférán, és két korszak, a romantika és a modernitás közti átmenet jelképének tekinthető.

A krízis közvetlen kiváltója a korábban kizárólag pogány mítoszokat feldolgozó Wagner keresztény tematikájú zenedrámájának, a *Parsifal*nak a megszületése volt. Nietzsche Richard Wagner eme művészi lépését és a zeneszerző akkortájt felépülő bayreuth-i Festspielhousa körül kialakult német birodalmi cirkuszt közös elveik elárulásnak érezte. A következő években filozófiai „ellenlépéseket” tett, hogy új világkép megteremtésével lépjen túl az összeomlást követő, súlyos deprimáltságot okozó állapoton. Spengler (1923/1994.) az *Ím-ígyen szóla Zarathustrát*, Heller Ágnes (1994) a *Morál genealógiáját* Anti-Parsifalként értelmezte, de ugyanez mondható el az *Antikrisztusról* is, amelyben Nietzsche intellektuálisan ízzé-porrá zúzza a *Parsifal* és a kései Wagner szellemi háttérét képező kereszténység morális tartópilléreit. Még beszédesebb tény, hogy Nietzsche több mint egy évtizeddel a tényleges szakítás (1876) után is egész könyveket szentelt Wagner személye és művészete eszmei megsemmisítésének (*A Wagner-ügy, Nietzsche kontra Wagner*, 1888), *Bálványok alkonya* (Götzen-Dammerung, 1888) című írása pedig szándékos utalás Wagner *Istenek alkonya* (Götterdämmerung) című művére. Kate Isaacson (im.) felhívja rá a figyelmet, hogy az élettörténetkben az ún. „ellen-figura” (counterplayer) kiemelkedő jelentőséggel bír, mert egy olyan stabil oppozíciót jelenthet a főszereplő számára, amelynek mentén az énkép és az identitás sikeresen fenntartható. Joachim Köhler *Friedrich Nietzsche és Cosima Wagner – az alávetettség iskolája* (2005) című könyvében olvasható értelmezése nyomán a történet ödipális drámává válik. A szerző dokumentumokkal bizonyítja, hogy a folyamat alakulásában nem csak a filozófus Richard Wagnerhez fűződő érzelmi játszottak szerepet, hanem a zeneszerző feleségével, Cosima Liszttel való kapcsolata is. Köhler szerint Nietzsche valósággal szerelmes volt Wagner feleségébe, és a zeneszerző hűtlenkedései a végletekig felháborították, ugyanakkor az sem kizárható, hogy Nietzsche Wagner iránti rajongása (illetve későbbi ambivalenciája és gyűlölete) háttérben homoerotikus érzések is állhattak. Mivel Wagner több mint 30 évvel idősebb volt a filozófusnál, aki kisgyermekkorában elvesztette szeretett lelkész édesapját, sokkal inkább a Jessica Benjamin értelmében vett „identifikációs szerelem”-re kell itt gondolnunk, mint tárgyszerelemre (Benjamin, 1996). Ugyanerre utalhat Rand Miklós, amikor Ábrahám Miklós és Török Mária rejtett gyászról és titkos szerelemről szóló

elmélete nyomán így fogalmaz: „A gyermek szerelmi tárgyakat hoz létre és velük történéseket él meg, hogy ez által felfedezze saját énjét. Így gyakran megesik, hogy a gyerekek szerelmesek lesznek tanáraikba, hogy a szerelem bűvöletében megkaparintsák a tudást.” (Török, Rand, 1998, 114.)

Érdeemes egy kicsit kitérni arra, hogy miért válhatott Nietzsche sokat vitatott személye és filozófiája ilyen központi jelentőségűvé a 20. század fordulójának gondolkodásában és – amint láttuk – közvetve a korai pszichoanalízisben is. A filozófus emblematikus alakját Heller Ágnes a következőképp láttatja: „Nietzsche nem csupán saját sorsa, történelmi sors is egyben. Nem pusztán önmagát képviseli, (...) történelmi fordulópontot képvisel, sőt évezredek óta az egyetlen döntő fordulópont képviselője.” (Heller, 1994. 121.) Hasonlóan fogalmazott Hermann Hesse is: "Az emberi élet akkor válik igazán szenvedéssé és pokollá, amikor két kor, kultúra és vallás keresztezi egymást. (...) Néha azonban egész nemzedékek szorulnak két kor és életstílus közé, ilyenkor megszűnik az egyértelműség és az erkölcs, a védettség és az ártatlanság. Ezt persze nem mindenki éli át egyformán. Egy olyan természet azonban, mint Nietzsche, akár egy nemzedékkel korábban megszenvedte korunk nyomorúságát – amin ő tanácstalanul, meg nem értve ment keresztül, attól ma ezrek szenvednek." (Hesse, 1992, 22-23.) Nietzsche ezekben az értelmezésekben romantikus kultúrhérosszá válik, akinek Fausthoz és a romantikus doppelgänger-figurákhoz hasonlóan „két lélek lakja a keblét”. Halász Előd a filozófus-költő „bipoláris lelki alkatáról” ír, egyfajta „klasszikusan német, fausti életérzésről”, amelynek lényege "a múlt és a jövő, a régi és az új küzdelme" a lélekben. (Halász, 1995, 22-23. ill. 11.). A lét nehezen integrálható szellemi dimenziói közt „utazó” Nietzsche a látnokokhoz és a sámánokhoz hasonlóan átéli az átmenet szétszaggatással és az elnyeletéssel járó „pszichopatológiai válságát” (Eliade, im.). Előre látta, hogy aki túl mélyen néz a szakadékba, abba a szakadék is visszanez (Nietzsche, 1885/1995); 1889-es összeomlását követően végképp a túlparton rekedt. Sorsának fausti vonásait Thomas Mann a *Doktor Faustus*-ban örökítette meg Adrian Leverkühn zeneszerző alakjában, aki az író szerint egyúttal az irracionalitás örvényébe csúszó németiséget is jelképezi (Mann, 1969).

A művészet és a tudomány közti ingadozás, a „bipoláris lelki alkat” hatása, ami Platón írásaiban, Leonardo alakjában, Nietzsche költő-filozófus mivoltában visszaköszön, Freud életművében is megfigyelhető. A pszichoanalízis a tudomány és a művészet határmezsgyéjén helyezkedik el, és Freud maga is részben írónak tekinthető (erre a 2.1.1. fejezetben még visszatérek.). A 19-20. század fordulóján, a tudományok egyre specializáltabbá válásával mind nehezebbé vált a reneszánsz jellegű „művész és tudós”

identitás fenntartása, ami az azonosságtudat konfliktusának komoly forrásává vált, és a szelf töredezettségéhez vezetett el. Bár ennek az artikulálódását elsősorban a századforduló bécsi kultúrájával szokás összefüggésbe hozni (Erős, 2010), ezzel az anomáliával már Nietzsche is teljes mértékben tisztában volt. „Tételezzük fel – írja - hogy valakiben a képzőművészet vagy a zene szerelme éppen olyan erős, mint a tudományért érzett lelkesedés, és egyikről sem tud lemondani, mert úgy érzi, hogy akkor a másik is károsodást szenvedne. Nem marad más hátra, minthogy önmagából hozza létre a kultúra olyan óriási épületét, amelyben mindkét hatalom – művészet és tudomány – jóllehet távol egymástól, összefér, közöttük a közbeeső békülékeny közvetítő hatalmakkal, amelyek készen állnak szükség esetén a két szélsőség közötti nézeteltérés azonnali elsimítására.” (Nietzsche, 1880/1990, 187.) A filozófus-költő a 19. század végén úgy látta, hogy a művészetnek lassan bealkonyul, és a művészi típusú ember átadja a helyét a tudományosnak. A művészet adományairól mégsem lehet egyszerűen lemondani, mert ez az egyetlen eszköz arra, hogy a valóság elviselhetővé váljon: "A művészet elviselhetővé teszi az élet látványát, mégpedig oly módon, hogy a tisztátalan gondolkodás fátylát teríti rá". (u. ott, 149.) Máshol még részletesebben ecseteli, hogy mi volna a következménye, ha a művészet nem tölthetné be a Schopenhauer és később Freud által is hangoztatott „mentálhigiénés” funkcióját. "Ha nem hagytuk volna jóvá a művészeteket, és nem találtuk volna ki a valótlannak ezt a kultuszát: ki sem bírnánk a betekintést az általános valótlanságba és hazugságba, amit ma a tudomány nyújt nekünk – a betekintést a tébolyba és tévelygésbe, mint a megismerő és érző létezés egyik feltételébe. Az őszinteséget undor és öngyilkosság követné." (1972, 183.) Freud néhány évtizeddel később ugyanígy fogalmazott: „A képzelet világa védőhely, ami arra való, hogy enyhítse a fájdalmasan érzett átmenetet az örömelvtől a realitáselvhez, hogy pótlást nyújtson az ösztön-kielégülés számára, amiről a való életben le kell mondania. A művész, éppúgy, mint az idegbeteg, a ki nem elégtő valóságból visszavonul a képzeletvilágba, azonban – ellentétben az idegbeteggel – érti a módját, hogy kell onnan vissza találnia és ismét a valóságnak élnie.” (Freud, 1925/1991, 71.) Évtizedekkel később Winnicott rámutatott, hogy a gyermeki mindenhatósági illúziók feladása, a „fájdalmasan érzett átmenet az örömelvtől a realitáselvhez” csak az anyai odaszentelődés és az átmeneti élmények segítségével oldható meg optimálisan a fejlődés során. A fantáziákkal dolgozó átmeneti tér adekvát használata a kreativitás forrása és az egészséges, reális szelf-szerveződés jele (Winnicott, 1999). Az autentikus én tehát csak akkor formálódhat meg, ha a külvilág engedi, hogy a gyermek, majd később a felnőtt szabadon játszhasson, használhassa képzeletét és kreativitását. Igazi

romantikus gondolat ez, amely már Schillernél is megjelenik: „Az ember csak akkor játszik, amikor a szó teljes jelentésében ember, és csak akkor egészen ember, ha játszik.” (idézi Safranski, 2010, 50.) A 20. század vége felé aztán a romantikusnak egyáltalán nem nevezhető akadémikus, kognitív szelf-kutatás is felfedezte az „illúziók” mentális és testi egészséget védő funkcióját (Taylor, Brown, 2003).

És mi a helyzet a művészet és a tudomány közti „közbeeső békülékeny közvetítő hatalmakkal”? Nem kizárt, hogy Nietzsche ez alatt a sokak szerint az irodalom és a tudomány között félúton elhelyezkedő (Moghaddam, 2004) pszichológiát értette. "Pszichológusnak született - írta róla Thomas Mann (1970, I. 318.). - (...) megismerés és lélektan, számára ez alapjában véve egy és ugyanaz a szenvedély". Az önmagát számos munkájában pszichológusnak vagy morálpszichológusnak nevező Nietzsche úgy vélte, hogy a művészethez hasonlóan „a pszichológiai megfigyelés az emberi lét ajzószere, gyógyszere és enyhét adó szere (1878/2008, 39.). A lélektant a tudományok hierarchiájának élére helyezte, és attól várta az emberi lét nagy kérdéseinek megoldását: „A pszichológia ismét ismertessék el a tudományok királynőjeként, akinek szolgálatáért és előkészítéséért létezik az összes többi tudomány. Mert immár megint a pszichológia lett az alapproblémákhoz vezető út.” (1885/1995, 25.)

Az 1870-es évek végén Nietzsche nekiállt, hogy sajátos, intuitív lélektana segítségével görcső alá vegye a művészet, a morál és a vallás jelenségeit. Pszichológiáját La Rochefoucauld és a francia moralisták gondolkodására, a Stendhal és Dosztojevszkij és más írók intuitív lélektanára, valamint saját megérzéseire építette. „Előttem egyáltalán nem létezett pszichológia” – írta az *Ecce homoban* (1888/1994, 135). A korabeli akadémiai lélektant, amely a művészettel kapcsolatos pszichológiai kérdéseket az „alulról jövő esztétika” atomisztikus felfogásával és méricskéléssel próbálta meg megoldani (Schuster, 2005) lehangolónak és használhatatlannak tartotta. Az 1880-as években elmélyülő „morálpszichológiai” vizsgálatai során számos területen olyan következtetésekre jutott, amelyek – Freud bevallása szerint is - sok tekintetben megelőlegezték a pszichoanalízis eredményeit. „Megérzései és meglátásai sokszor és a legmeglepőbb módon egyeznek a pszichoanalízis fáradsággal szerzett eredményeivel” – írta Freud (1925/1990, 67.) A meglepő hasonlóságok már egy évszázada lankadatlanul foglalkoztatják a kutatókat. A közelmúltban például Judith Butler (1997) a rossz lelkiismeret nietzschei és freudi eredetkonceptióját hasonlította össze, Paul Assoun (2000) pedig részletesen kimutatta a nietzschei életfilozófia és a freudi pszichoanalízis hasonlóságait és különbségeit az

ösztönök, a szerelem és a szexualitás, a tudat és tudattalan, az álom és a szimbolika, a neurózis és a morál, a kultúra és a büntetés valamint a terápia témáinak területein.

Az átfedések létezésének megállapításán túl azonban se Freud, sem mások nem próbáltak meg konkrét választ adni arra a nyugtalanító kérdésre, hogy *hogyan* jöhettek létre ezek a „meglepő megegyezések”, mivel Freud – elmondása szerint – nem ismerte behatóan a filozófus munkásságát. Általában nem jellemző, hogy a pszichoanalízis megalkotóját Nietzsche plagizálásával vádolnák; az egyik legutóbbi átfogó, Reinhard Gasser nevéhez fűződő elemzés is teljes mértékben felmenti e tekintetben Freudot (idézi Lohmann, im.). A fentebb említett, bécsi egyetemi olvasóköriben eltöltött öt esztendő és a századfordulós korszellem, amelyben egyszerűen *benne volt* Nietzsche, a kérdést azonban továbbra is nyitva hagyja. A következőkben két fontos dolgot szeretnék kiemelni, ami az összes kérdéses átfedést nem, de a nietzschei esztétika és a freudi művészetelmélet hasonlóságait talán némileg megvilágítja.

Nietzsche és Freud mindketten a 19. század gyermekei voltak, a romantikus rend és a rohamos tempóban fejlődő tudományok (pl. a darwinizmus) közvetlen hatósugarában éltek, ami nézeteik hasonlóságát bizonyos fokig érthetővé teszi. „Szinte minden nagy gondolat egymástól függetlenül és gyakran majdnem egy időben, több agyban is megszülethet — írta a híres evolúciós biológus, Stephen Jay Gould - a nagy tudósok tehát mélyen beágyazódnak koruk kultúrájába, nem pedig elválnak tőle. A legtöbb zseniális ötlet 'benne van a levegőben', és egyszerre több tudós szövegei annak hálóját.” (Gould, 1990, 50.). A filozófus Nietzsche és a pszichoanalitikus Freud egyaránt a 19. századi redukcionizmus, a *naturalista-vitalista embereszme* képviselői voltak, ahogy Max Scheler az ember kulturális megnyilvánulásait ösztönszublímációkra visszavezető korabeli elméleteket nevezte (Scheler, 1995). Az ezt valló gondolkodók, így Nietzsche és Freud is úgy vélték, hogy minden emberi megnyilvánulás megfelelő elemzés segítségével visszavezethető *egyetlen* alapkészletre. Scheler ezeknek az elképzeléseknek három alcsoportját különböztette meg: a fajfenntartási ösztönök primátusát vallókét (Freud), az önfenntartási ösztönt előtérbe helyező rendszerek (Marx), míg a harmadik alcsoport legjellegzetesebb tagja a "Wille Zur Macht", vagyis a hatalom elvét valló Nietzsche.

A másik, talán speciálisabb tényező, hogy mindkét nagy gondolkodó sajátos módon, példaképeik, ideáljaik önanalízissel keveredő idiografikus személyiségelemzése nyomán jutottak hasonló következtetésekre az emberi pszichikum működésével és a kreativitással kapcsolatban. A fontos „öngyógyítási” mozzanatot tartalmazó kutatásaik háttérben mindkét esetben fellelhető az érettebb szelf felépülését lehetővé tevő idealizált

apafigura (Kohut, 1971/2001) elvesztése okozta krízis. Peter Rudnitsky is utal arra, hogy Freud és Nietzsche „mindketten az apa és testvér, az eltűnt, meghalt apa és testvér emlékére épülő ödipális neurózis élményének áldottjai és áldozatai” (Bókay, 1995.) Freud alapvető felfedezéseit édesapja halála nyomán szükségessé váló gyógyító önelemzése nyomán tette (Anzieu, 1986). Önanalízise tovább folytatódott Leonardo személyiségnek elemzésével; a reneszánsz mesterrel való mély azonosulása nyomán írása önértelmezési kísérletként is olvasható (Blum, 2001, Elms, 1994, Wittkower, Wittkower, 1999). Nietzsche a rajongott apa-figura, Wagner elvesztése/meggyűlölése nyomán került olyan mértékű válságba, hogy elkerülhetetlenné vált számára a szembenézés önmagával és a Wagnerhez fűződő kapcsolatával a „felépüléséhez és önmaga helyreállításához” (Nietzsche, 1880/1990, 91.) A Wagnerhez hasonló apa-pótlékok, majd alteregók Freud életében is nagy szerepet játszottak, lásd Charcothoz, Breuerhez, Fliesshez fűződő kapcsolatát (Jones, 1983)

De Nietzsche esetében miért Wagner, és miért nem a vér szerinti apa, Ludwig Nietzsche tiszteletes ez a kiindulópont? A szelfpszichológus Robert Atwood néhány évvel ezelőtt Kyle Arnolddal írt pszichobiográfiai tanulmányában (*Nietzsche's madness*, 2005) - Nietzsche gyermekkori naplói alapján - apjának 4 éves korában történt elvesztéséből igyekezett levezetni a *Zarathustrában* megjelenő gondolkodásbeli sajátosságokat és a filozófus szellemi összeomlását. Atwood és Arnold a vitán felül álló fontosságú Wagner-estet egy szóval sem említi a cikkben, amit azért vélek elhibázott lépésnek, mert Nietzsche szellemiségének és személyiségének megértésében – az életrajz és az életmű ismeretében - Wagner sok tekintetben fontosabb és speciálisabb tényezőnek tűnik, mint a négy éves korban elveszített apa. Érdekes, hogy Atwoodék tanulmánya a modern, szélesebb látókörű pszichobiográfiai törekvéseket összefoglaló *Handbook of psychobiography* ban (Schultz, 2005a, szerk.) jelent meg, és némileg ellentmondásban áll a könyv felfogásával. A kortárs pszichobiográfiai megközelítés alapelvei közé tartozik ugyanis, hogy igyekszik elkerülni azokat a módszertani hibákat (patomorfizálás, redukcionizmus, dogmatikus értelmezések), amely a 20. század első felében született pszichobiográfiák jó részét jellemezte. A könyv szerkesztője, William Todd Schultz a bevezető fejezetben a rossz pszichobiográfiát jellemző redukcionizmust a következőképp határozza meg: „a felnőtt személyiség és viselkedés magyarázata kizárólag a gyermekkori élmények fogalmaival figyelmen kívül hagyva a későbbi meghatározó folyamatokat és hatásokat.” (Schultz, 2005b, 10.) Úgy tűnik, mintha Atwoodék pont ebbe a hibába estek

volna bele elemzésükben, amikor kizárólag a vér szerinti apával való korai kapcsolaton keresztül próbálnak megérteni a felnőtt személyiséget és annak filozófiai nézeteit.

Az a tény, hogy Nietzsche és Freud tudományos munkássága nagyrészt saját élményből (önértelmezésből) származik, a kreativitás személyiségdinamikájára vonatkozó felismeréseiket pedig olyan művészek (Wagner és Leonardo) pszichobiográfiája nyomán vonták le, akikkel empátiásan azonosultak, a modern hermeneutika és az „első személyű tudomány” alapszerzőivé tette őket. (Ez utóbbi kifejezést A. Kircher és T. David alkotta meg a 2000-es évek közepén, hogy a személyességre épülő fenomenológiai és pszichoterápiás szelf-modelleket megkülönböztessék a „harmadik személyű tudományként” aposztrofált kognitív idegtudományok perspektívájától, idézi Taylor, 2009). Bókay Antal szerint Nietzsche és Freud hermeneutikája esetében a „posztmodern értelem- és jelentéskoncepció mindkettejükénél megtalálható párhuzamos elemeiről és párhuzamos logikájáról” kell beszélnünk (Bókay, im). A hermeneutika alapja a Másik „pszichikai totalitásának struktúrájára” irányuló megértő lélektan, ahogy azt az irányzat egyik megalapítója, Wilhelm Dilthey hangsúlyozta (1900/2003). A megértés – állítja Dilthey „az a folyamat, amelynek során kívülről érzékileg adott jelekből egy belül levőt ismerünk meg”, célja pedig az, hogy „a szerzőt jobban megértse, mint ahogy ő magát megértette” (idézi Zoltai, 1987, 475. ill 478.). A hermeneutikai aktus során a megértés céljából létrehozott konstrukciók kialakításakor az értelmező tehát nem tagadja, sőt felhasználja a saját érintettségéből (pl. viszontáttétel) származó információkat, mivel a megismerőtől független megismerés nem létezik (Steele, 1991.). Ennek a megértő folyamatnak a sajátossága, hogy az értelmező interszjektív, „terápiás” dialógusba bocsátkozik a másikkal, empatizál, sőt azonosul vele (miként Freud Leonardoval, Nietzsche pedig Wagnerrel), és folyamatosan (ha nem is mindig tudatosan) önreflexiót végez, amely a kialakuló tudományos koncepció fontos részét képezi. Fentebb már idéztem Runyant (1997), aki szerint számos fontos pszichológiai felismerés alapult egyes személyek részletes megfigyelésén, akihez a megfigyelőt (Freud, Maslow, Erikson) bensőséges szálak fűzték. A pszichoanalízisen belül a legközelebb ennek az explicit hangsúlyozásához Ferenczi és a budapesti iskola (Bókay, Lénárd, Erős, 2008, szerk.), az amerikai interperszonális irányzat (Fónagy, Target, 2005.), valamint a kohuti és kohut utáni szelfpszichológia jutott a maga „empátia és introspekció”-jelszóra épített módszertanával (Karterud, Monsen, 1999, szerk; Kohut, 1971/2001; 1997/2007.).

Ez a fajta személyes érintettség Nietzsche és Freud esztétikai kérdésekkel kapcsolatos pszichológiai megközelítésének háttérében is fellelhető. Nietzsche esztétikai

pszichologizmusának az általa emlegetett, „lélektani kérdések iránti vele született érzéken” (Nietzsche, 1887/1996. 10.) kívül a Heller Ágnes kifejezésével élve „Wagner-megszállottságnak” nevezett momentum a másik forrása (Heller, 1994. 31.). Thomas Mann nem véletlenül hangsúlyozta, hogy ahol Nietzsche a művészetéről és a művésztől beszél, ott a bayreuthi mester neve mindig behelyettesíthető (Mann, 1965). A művész - vagyis Wagner – lelkét szenvedélyesen boncolgató Nietzsche saját lenyűgözöttségének okait is kutatja: az önmagával kapcsolatos tapasztalataiból leszűrt tanulságai azonban reményei szerint messze túlmutatnak egyéni jelentőségükön. „Az ember önmagában teszi a kultúra legjobb felfedezéseit, amikor két heterogén hatalom küzd egymással bensőjében” - írta például a művészi és tudományos szemlélet összeegyeztethetlensége által generált belső konfliktusról (1880/1990, 187.) Ugyanez az adatgyűjtési és elméletalkotási módszer jellemzi a részben saját álmok analízisen nyugvó *Álomfejtést* és az Ernest Jones szerint (idézi Wittkower, Wittkower im.) „önjellemzésként” is olvasható *Leonardo Da Vinci egy gyermekkori emlékét* író Freudot is. A megismerés lényegéhez tartozik a „másikban való önelveszés” (Doorman, 2003, 35.) romantikus élménye, ami a pszichoanalízis nyelvén szólva az alkotás inspirációs szakaszát jelenti. Ilyenkor az én szolgálatában álló regresszió (Kris, im.) során az elsődleges folyamatok időlegesen túlsúlyra kerülnek, megszűnik a határ a szubjektum és az objektum közt, egyfajta „misztikus participáció” jön létre (Jung, 1964/1993). A megszerzett, döntően érzelmi tapasztalatok azonban csak a kérlelhetetlen, több műben is megfogalmazott nietzschei *intellektuális lelkiismeret* és Freudra jellemző megvesztegethetetlen igazságra törekvés (tehát a másodlagos folyamatok túlsúlya) mellett és a valóság figyelembe vételével válhattak olyan személyes, megformált és koherens tudás alapjává, amely túllépett korábbi a szubjektum-konstrukciók korlátain, és a 20. század szelfről való tudásának megkerülhetetlen és kimeríthetetlen forrásává vált.

A nietzschei pszichologizálás az életmű alakulásának és ezzel párhuzamosan szubjektuma megkonstruálásának folyamatában is személyes jelentőséggel bír, tehát maga is pszichológiailag interpretálható. A kreativitásra és a művész személyiségére vonatkozó, „Wagner-megszállottságból” származó nietzschei nézetek fejlődésének és kivételes alkotókészsége kibontakozásának pszichológiai háttérfolyamatait Margaret Mahler (1971) modelljével értelmezhetjük leginkább. Nietzsche első alkotói időszakban (1868-1876), a Wagnerrel való érzelmi fúzió „paradicsomi állapotában” (szimbiózis) születtek korai írásai, amelynek legfontosabbika a schopenhaueri filozófiát és a wagneri zenedrámát dicsőítő *A tragédia születése a zene szelleméből*.. A második korszak (1876-1882), amelyet maga Nietzsche a „dél előtt filozófiája” címen emleget, a traumatikus szakítás, a kiűzetés

(szeparáció) kritikus eseményével kezdődik. Az elszakadás nyomán kialakult „búskomor” állapotot, a „betegséget” és az „elmagányosodást” „részeg, belső, ujjongó borzongás” követi, mert a „szabadon bocsátásban” egyfajta „rejtélyes, kétséges, titokzatos győzelem sejlik fel.” (Nietzsche, 1880/1990 93-94.) Nem nehéz felismerni ezekben a kilengésekben a Ruth Richards (im.) által hangoztatott, a kivételes kreativitásban nagy szerepet játszó affektív szélsőségeket, analitikus szempontból pedig a Bálint Mihály 1967/1993.) hangsúlyozta másodlagos nárcizmus dinamikáját. Nietzsche ekkor, a szakítást provokáló *Emberi, túlságosan is emberi* két része után írta a *Hajnalpírt* és a *Vidám tudományt*. A harmadik alkotói periódus (1883-1888) pszichológiai szempontból az önálló szelf megalkotásáért és fenntartásáért folytatott heroikus küzdelemként (individuáció) értékelhető. Ekkor született Nietzsche életmentő „Doppelgänger”-élménye nyomán („az egyből kettő lett”, írja az *Ecce homoban*, 1888/1994) az *Ím így szól Zarathustra*, majd a *Túl jón és rosszon*, a rendkívüli jelentőségű *A morál genealógiája*, valamint az egyre dühöttebb hangvételű, megaló- és monomániába hajló kései művek (*Bálványok alkonya*, *Wagner esete*, *Nietzsche kontra Wagner*, *Ecce homo*, *Antikrisztus*). Ez utóbbiakat egy szinte felfoghatatlanul intenzív és termékeny, mániásan felhangolt időszak során írta (1888 nyár-ősz), nem sokkal 1889-es összeomlása előtt.

Fontosnak tartom hangsúlyozni azt, hogy a szimbiózis-szeparáció-individuáció hangoztatásával nem kizárólag a korai tárgykapcsolati fejlődési periódusra gondolok. Az én formálódása – bár nyilván vannak kiemelkedő fontosságú periódusok - élethosszigan tartó folyamat (Erikson, 1950/2002; Loevinger, 1997, Loevinger, Knoll, 1983), amelynek során a szimbiózis-szeparáció-individuáció tematika többször visszatér (Kast, 2000). Colarusso (2000) elképzelése szerint az élettörténet során több (összesen öt) individuációs folyamat zajlik le a fejlődésben, amelyik mindegyike a szeparáció-individuáció lélektani kontextusában zajlik. Ezek lefutását meghatározzák a korai tárgykapcsolati tapasztalatok, de a későbbi élmények nem tekinthetők azzal teljesen izomorfoknak. A modern pszichobiográfiai megközelítés – miként utaltam rá - a későbbi események formáló hatását ugyanolyan meghatározónak tartja, mint a gyermekkoriakat (Schultz, 2005/a, szerk.). A Wagner-élmény - amely magában foglalja a zeneszerző személyiségének erotikus kisugárzását és „minotauruszi” karakterét (Köhler, 2005), illetve zenéjének hipnotikus, dionüszoszi hatását -, vélhetően legalább akkora (ha nem nagyobb) befolyást gyakorolt Nietzsche felnőttkori szelfjének re- és dekonstrukciós folyamatira és ezzel összefüggően személyes nézeteinek alakulására, mint az őstrauma, vagyis az apa elvesztése (ahogyan ez utóbbit Arnold és Atwood hangsúlyozza, im.). Az kétségtelen, hogy a krízist közvetlenül

kiváltó *Parsifal*, a pogány Niebelung-mítoszokat odahagyó Wagner „megtérése” a kereszténységhez mélyen felkavarhatta Nietzsche feldolgozatlan, vallással kapcsolatos gyermekkori konfliktusait és traumáit, hiszen a korán elvesztett apa lelkész volt, és a gyermekkori környezet bigottan vallásos és autoriter női figurákkal volt tele (Frenzel, im).

Nietzsche évek során egyre inkább növekvő grandiozitása (pl. az *Ecce homoban*: „Miért vagyok én olyan okos?”, „Miért írok én olyan jó könyveket?”, 1888/1994) és a Wagner-ellenes dühödt kirohanásokban intellektuálisan szublimált agressziója (amit Thomas Mann „szerelmi gyűlölködésnek” nevezett, lásd 1965) a Freud utáni pszichoanalízis néhány modellje segítségével új megvilágításba helyezhető. Margaret Mahler (1981) hangsúlyozza, hogy az agresszió fontos szerepet játszik a szeparáció-individuációs folyamattal való megküzdésben, leginkább a szubjektum megkonstruálásához szükséges szeparáció kialakításában és fenntartásában, ami a fentiek ismeretében plauzibilisnek tűnik a *Nietzsche kontra Wagner* eset dinamikájának magyarázatában. Winnicott is hangsúlyozza, hogy „a tudattalan fantáziában a felnövés, természetéből fakadóan, agresszív aktus”, és a szülőfigurákkal való konfrontáció elkerülhetetlen (1969/2004.) Heinz Kohut a nárcisztikus dühöngésről szóló koncepciójában egy másik aspektusra utal, arra, hogy az agresszív megnyilvánulásokat a nárcisztikus krízisek, az empátiás elhanyagolás, a szelf-tárgy figyelmének elvesztése következtében fragmentálódó grandiózus szelf helyreállítására tett kísérletként kell felfognunk (1977/2007).

Hogy ennek a folyamatnak az útvesztői mennyiben felelősek a filozófus mentális összeomlásáért, az ma már eldönthetetlen kérdés, mivel Nietzsche mentális problémáit állítólagos szifilitikus fertőzésének kései szövődménye, a *paralysis progressiva* is befolyásolhatta (Frenzel, 1992). (Bár Atwoodék azt hangsúlyozzák, hogy a legújabb orvostörténeti kutatások szerint Nietzsche esetében kizárható a szifilisz fennállása, im.) Az erre vonatkozó találgatások helyett vegyük inkább szemügyre Nietzsche művészetpszichológiai nézeteit, és vizsgáljuk meg azok viszonyát a pszichoanalízis kreativitás-felfogásával. A *tragédia születésében* (1871/1986) Nietzsche még metafizikailag értelmezte a művész kreativitást és az esztétikai élményt; a „dionüszoszi mámor” fogalmát megtartva azonban poszt-wagneri korszakában már „földi” magyarázatok után kutat. Az inspiráció szerepét a *délelőtt filozófiájának* időszakában (pl. Nietzsche, 1880/1990) elődeihez képest erőteljesen korlátozta, és azokat a (Freud kifejezésével élve „másodlagos”) folyamatokat kezdte előtérbe helyezni, amelyekre később Kris az „elaboráció” fogalmával utalt kétfázisú alkotás-elméletében (Kris, 1998). A

filozófus, aki sosem jött zavarba attól, ha ellent mondott önmagának, ezzel koránt sem mondott le az inspráció romantikus (és platóni) elképzeléséről és az irracionális („elsődleges”) folyamatokról. A kései *Ecce homo*-ban kifejezetten a platóni isteni mániát idéző passzusokban dicsőíti az „elragadtatást” mint „tökéletesen magánkívüli állapotot” (Nietzsche, 1888/1994, 99-100.) A művész és az alkotófolyamat rejtélyének megfejtése érdekében azonban a platóni metafizika helyett a lélektanhoz fordul segítségért, és fogalomhasználata kísértetiesen előlegezi a freudi elképzeléseket. "Magát a művészt kell szemügyre venni, és pszichológiáját (...) Amilyen ösztönöket szublimál" – írja egy kései töredékében (Nietzsche, 1994. 100.). A művészt Nietzsche szerint kivételes fiziológiai-lélektani állapotok jellemzik: a mámor, az érzékszervek rendkívüli kielezettsége és az utánzás kényszere, amelyek közeli rokonságban állnak a beteges jelenségekkel, mivel „a modern művész fiziológiájában nagyon sok a hisztéria.”(u. ott 147.) A „modern művész” imágója Richard Wagnert, az „öreg Minotaurusz”-t rejti, aki a „végtelen dallam” segítség megmutatta, hogy hogyan kell „zenével hipnotizálni” (Nietzsche, 1888/2001, 21.).

Úgy tűnik, mintha Nietzsche a már említett, Wagner elleni intellektuális dühöngésekben megnyilvánuló, szublimált agresszió mellett a kijózanító pszichológia, vagyis önanalízis segítségével próbált volna szabadulni ebből a hipnózisból. Vajon sikerült e neki? Mint fentebb említettem, még tizenkét évvel a szakítás után is komplett könyveket szentel annak, hogy bayreuthi zeneszerző-óriás zavarba ejtő (reá gyakorolt) hatását elemezze. A *Nietzsche kontra Wagner*-ben (1888/2004a), amelynek alcíme „egy pszichológus jegyzetanyagából” Nietzsche, mint „pszichológus kér szót” hogy bemutathassa, „hogyan szabadult meg Wagnertől”. Néhány hónappal korábban a *Wagner esete* című pamfletben (*Der Fall Wagner*, ami egyúttal azt is jelenti, hogy *Wagner bukása*) pedig kimondja az ítéletet: „Wagner est une nevrose”, vagyis Wagner egy neurózis. (Nietzsche, 1888/2001, 16.). Nem világos, hogy rabul ejtőre vagy a rabul ejtettre vonatkozik inkább a diagnózis, de ha a közöttük kialakuló „erotikus” (érzelmi) viszonyra gondolunk, akkor ez a „nevrosre” már sok tekintetben az „áttételes neurózis” szerelmi viszonyát előlegezi. És ha végig nézünk azokon a fogalmakon, amelyet Nietzsche előszeretettel használt a művészet és a művész személyiségének – illetve saját lenyűgözöttségének - elemzésekor (pszichológia, hipnózis, neurózis, hisztéria, ösztön, szublimáció) akkor a napnál is világosabb számunkra, hogy annak a pszichoanalízisnek az előszobájában vagyunk, amely „nem más, mint a 19. századi romantika egyik betetőzése.” (Trilling, 1979a, 86-87.)

2. A klasszikus freudi pszichoanalízis és a kreativitás

2.1. Hatások és kölcsönhatások

2.1.1. Freud, mint író

Sokan egyet értenek abban, hogy Freud nem kizárólag külső megfigyelőként, tudományos objektivitásra törekvő tudósként érdeklődött a művészek személyisége és az alkotófolyamat lélektana iránt, és nem csupán pszichopatológiai és terápiás kutatásainak „melléktermékeként” bukkant a témára az évek során. Maga az egész pszichoanalitikus rendszer és gondolkodásmód sok tekintetben a művészi látásmód „átmentése” egy olyan világba, ahol egyre inkább a szigorú tudományos diskurzusok veszik át vezető szerepet. „Az egyetlen olyan pszichológiai rendszert – írja Lionel Trilling – mely finomság, összetettség, jelentékenység és tragikum dolgában felveszi a versenyt azokkal a lélektani felismerésekkel, melyet az irodalom hosszú évszázadok során, kaotikus masszában, igaz, de mégiscsak felhalmozott, Freud alkotta meg.” (Trilling, 1979, 86-87.)

Freud művészethez és művészekhez való viszonyával kapcsolatban nagyon sokat mondó Ernest Jones azon megállapítása, miszerint a mester Leonardo-esszéjében „olyan következtetéseket adott elő, amelyek minden valószínűség szerint önanalízisből származtak, s ezért igen jelentősnek mondhatók személyiségének vizsgálatában (...) annak nagy része, amit Freud mondott, amikor behatolt Leonardo személyiségébe, egyidejűleg önjellemzés is volt; bizonyos, hogy nagymértékben azonosult Leonardoval” (idézi Wittkower, Wittkower, 1999, 391.). Jones hasonló a megállapítást tett egyébként Freud Michelangelo-tanulmányával kapcsolatban is, ami arra utal, hogy nem elszigetelt, egyedi esetről van szó (Kraft, 1998). A Freud-Leonardo „azonosság” bizonyítékait tovább gyarapították a 90-es években újra erőre kapó – és a Leonardo-tanulmányt kiinduló szövegként kezelő – pszichobiográfiai megközelítés egyik vezéralakjának, Alan C. Elmsnek az elemzései (Elms, 1994, 2005b). Elms nagy szerepet tulajdonít Freud érzelmi-erotikus élete 1895 után kibontakozó eseményeinek, házasesete viszonylag korai megszakadásának. Eerről egyébként Angus McLaren is ír, Jonest idézve: „esetében a házaseset szenvedélyessége hamarabb aláhagyott, mint más férfiaknál” (McLaren, 2002, 160.) Elms szerint ez a „szublimáció” koncepciójának és ambivalens férfibarátságainak (Fliess, Jung, Ferenczi) előtérbe kerüléséhez vezetett Freud életében. Freud férfibarátságait

eltérő elméleti háttérből kiindulva másképp is értékelhetjük, figyelembe véve, hogy kora előre haladtával a Brücke-, Charcot-, és Breuer-féle apafigurák helyét az egykorú, illetve fiatalabb kollégák (Fliess, Jung, Ferenczi) vették át érzelmi életében. Ez egyrészt a kohut-i, szelf-koherenciát fenntartó „ikerkeresés”-élménynek (Kohut, 1997/2007), másrészt a már említett, Jessica Benjamin által leírt „identifikációs” szerelemnek feleltethető meg (Benjamin, 1996). Ez utóbbi a szelf és az identitás felépítéséhez szükséges, és a tárgyszerelemhez képest némileg eltérő fejlődési vonalként tartható számon.

Az azonosulás ismeretében Freud következő, Leonardo Da Vinciről írt sorait áttételes önjellemzéseként is olvassuk: „fejlődése során a kutató sohasem engedte teljesen szabadon a művészt - sőt időnként súlyosan gátolta, legvégül talán el is nyomta.” (Freud, 1910/1982, 2555-256.). A pszichoanalízis alaptétele szerint az elfojtott visszatér: a tudós által „elnyomott” művészi hajlamok számára az irodalmi kvalitásokat hordozó tudományos próza kompromisszumképződménye kínálkozik lehetőségként. Kétségtelen, hogy Freud is „legirodalmibb” pszichoanalitikus szerző, amelynek nyomai munkássága számos pontján visszaköszönnek. Az alapművének számító *Álomfejtést* tudományos nyelvezete ellenére az Augustinus, Pascal és Rousseau-féle vallomásos próza kiemelkedő alkotásaként tartják számon, mivel a szabatosan megírt könyv jelentős részben saját álompéldákra épülő könyv szubjektíven megélt, személyes krízisélmény elaborációjának tekinthető. A *Totem és tabu* Thomas Mann szerint „a német esszéirodalom nagy példaképeivel rokon és ahhoz tartozó mestermű”, „a legmesszebbre terjeszkedő írói kísérlet, melyre orvosi szempontból vállalkoztak”, amely „része a világirodalomnak.” (Mann, 1947, 31-33.) Nem véletlen, hogy 1930-ban Freud megkapta a weimar-i köztársaság irodalmi Goethe-díját. A bizottság indoklásában a következő sorok olvashatók: „A pszichoanalízis nem csupán az orvostudományt forradalmasította – forradalmasította és gazdagította a művészek és lelkészek, a történetírók és képzetvilágát is.(...) Freud a tudományok újfajta együttműködésének (...) alapjait vetette meg. (...) a legkorábbi freudi lélekelemzések Goethe *A természetével* rokoníthatók.” (Schwielbusch, 1994, 109.). (Ez utóbbi műről hallott előadás nyomán határozta el Freud, hogy orvos lesz.) A kortárs Freud-értelmező Martin Lohmann is hasonló véleménye van: „Munkássága nem pusztán impozáns irodalmi építmény, hanem éppen ilyen rangos irodalmi teljesítmény is egyben”írja, rámutatva arra, hogy az életmű egésze irodalmi kontextusba ágyazódik. „Freud pszichoanalitikus életműve novellák gyűjteményével indul (*Tanulmányok a hisztériáról*) és egy történelmi regénnyel zárul Mózseről, az emberről.” (Lohmann, 2008, 218-219.)

Freud, akinek módszerét hasonlították már a történetírókéhoz, a régészekhez és a Sherlock Holmes-féle detektívekhez is (Halász 2002) egész munkássága során a természettudós következetes objektivitásával és elfogulatlanságával igyekezett dolgozni, és és kifejezetten nem szerette, ha a pszichoanalízist művészetként aposztrofálják. Azonban már korai esettanulmányaiban felveti azt a problémát, hogy a tanulmányok „úgy olvashatók akár egy novella, és úgyszólván nélkülözik a tudományosság komoly jellegét (...) ezért nyilvánvalóan inkább tehető felelőssé a tárgy természete, mint az én személyes elfogultságom. (...) azon lelki folyamatok részletes bemutatása, melyet az íróktól szokhattunk meg, megengedi, hogy néhány kevésbé szokásos pszichológiai módszer alkalmazásával (...) betekintést nyerjek a hisztéria lefolyásába.” (Freud, 1895/1998, 54.). Ezeknek a módszereknek a bevezetése azért vált szükségessé, mert a pszichiátria bevett eszközei nem voltak alkalmasak arra, hogy a betegség lényegét megragadhatóvá tegyék. Ezt a merész határátlépést tudomány és művészet közt Freud később már kifejezetten tanácsosnak tartja: „Sem a költőnek, sem a pszichiáternek nem kell attól órizkednie, hogy egymás dolgába ártják magukat” (Freud 1907/1998, 50.) – írja első művészetpszichológiai tárgyú tanulmányában, (*A téboly és az álmok Jensen Gradivá-jában*, 1907/1998), sőt néhány oldallal korábban a lélektani igazságok felderítésének elsőbbséget fenntartások nélkül a művészeknek ítéli: „A pszichológiában a költők messze megelőznek minket, mindennapi embereket...” (u. ott. 15.).

2.1.2. A freudi pszichoanalízis és a művészet

A kortársak és az elemzők kiemelték Freud művészet szemléletének számos sajátosságát. Hermann Kraft úgy véli, hogy „Freud általában nagyon csodálta a művészeket, elismerte a lélekhez való intuitív, ha nem is rendszeres hozzáférésüket, sőt ezért még irigyelte is őket”. (1998, 22.) Némileg megkérdőjelezhető Kraft - Freud tárgyra vonatkozó ismereteinek forrását érintő - azon megállapítása, miszerint a mester egyetlen élő művészt sem analizált, hiszen köztudottan páciensei közé tartozott Bruno Walter és Gustav Mahler is (Marmor, 1992). Ernest Jones megállapítása szerint Freud esztétikai értékrendjében az első helyen az irodalom állt, ezt követte a szobrászat és az építészet, utána pedig a festészet; a zenével köztudottan ellenséges viszonyban állt, annak ellenére, hogy analizált zenészeket is (idézi Kraft, im.) Freud, az avantgard tudós alig foglalkozott korának művészi törekvéseivel, kifejezetten konzervatív ízlése volt. (Érdekes, hogy ugyanezt az ellentmondás tükröződik Angus McLaren leírásában, aki arra utalt, hogy

Freud, aki progresszív, forradalmi nézeteket vallott a szexualitásról, magánéletében meglehetősen visszafogott volt, és gyermekei megszületése után jószérivel lemondott a házaseset örömeiről, McLaren, im.). Gombrich beszámol Oscar Pfister majd Karl Abraham hiábavaló próbálkozásairól, hogy Freuddal elfogadtassák az expresszionizmust, míg végül aztán élete alkonyán, 1938-ban a Salvador Dalíval történt személyes londoni találkozás némileg enyhítette szigorát (Bókay, Husz, 1997; Gombrich, 1998).

Freudnak szinte alig van olyan jelentős írása, amelyben ne szerepelne utalás valamely művészi (leginkább irodalmi) alkotásra vagy annak szerzőjére. Leggyakrabban Szophoklész, Shakespeare, Schiller-re, Goethe-re, Dosztojevszkij neve bukkan fel; rendkívül beszédes tény, hogy ezen utalások száma messze megelőzi a tudományos pályatársakra vagy elődökre való hivatkozásokat (Lohmann, 2008). Az még árulkodóbb, hogy ösztöntanának módosítását először egy művészetpszichológiai írásban, a *Kísértetiesben* (1919/1998) „jelentette be”, és csak azután publikálta a *Túl az örömelven* (magyarul *A halálösztön és az életösztönök*, 1920/1991) miután letesztelte az elméletet Hoffmann novellájának elemzésével (Hertz, 1998). Az ilyen jellegű határátlépéseket irodalom és pszichológia közt a posztmodern gondolkodás iskoláján átment XXI. századi gondolkodás már korántsem tartja olyan megbocsáthattalan bűnnek, mint a korábbi időszakok (Moghaddam, 2004).

A pszichoanalízis és a művészet viszonyának feltérképezésekor mindenképpen meg kell még említeni a művészet pszichológiai megragadhatóságának kérdését is. Mennyiben illetékes a pszichológus művészeti kérdésekben, és milyen eszközök állnak a rendelkezésére a kutatásban? A művészetpszichológia alapvetően négy nagy területen igyekszik kamatoztatni a lélektani ismereteket: (1) az alkotóképesség és a művész személyiségének kérdései, (2) a kreatív folyamat sajátosságai, (3) az esztétikai élmény, a befogadás pszichológiája (4) a pszichológiai műértelmezés lehetőségei (Halász 2002, Schuster 2005.). Freud munkássága során mindegyik területet érintette: foglalkozott a művészi személyiség adottságaival (*Bevezetés a pszichoanalízisbe*, 23. előadás), igyekezett megragadni az alkotás (*Leonardo da Vinci egy gyermekkori emléke*) és a befogadás (*A költő és a fantáziaműködés*) jelenségét is, és illetékesnek tartotta a pszichoanalízist különféle alkotások (Shakespeare *Hamlet*-je, E.T.A. Hoffmantól *A homokember*, Michelangelo *Mózes*e, da Vinci *Mona Lisa*-ja) „jelentésének” megfejtésében, amelyeket aztán a gyakran a mű „valódi jelentéseként” aposztrofált.

De mi az, ami a pszichoanalitikus interpretáció eme különleges pozícióját biztosítja? Hogyan ragadható meg a művészet pszichoanalitikus eszközökkel? Freud

Önéletrajzában (1925/1990) hangsúlyozta, hogy a pszichoanalízis számára két kiindulópont kínálkozik a művészet megközelítéséhez. Az egyik a műalkotás tartalma, hiszen „a költői termékekben ugyanazok a tudattalan mechanizmusok működnek, amelyeket az álommunkából ismerünk” (im, 72.), a másik pedig a művész élményvilága és élettörténete. Ezek egymásra vonatkoztatásával alkotó lélektana rekonstruálhatóvá válik. Freudot tehát a művészetben elsősorban az analitikusan értelmezhető tartalom és annak az élettörténettel és a különféle források nyomán kirajzolódó pszichodinamikával való összefüggése érdekelte. Kétségtelen - ahogyan azt olyan jelentős elemzők, mint Gombrich (im.), vagy Norman O' Brown (1998) is hangsúlyozzák -, hogy *A költő és a fantáziaműködésben* és a *Vicc és viszonya a tudattalanhoz* című esszéiben (1905/1982) Freud a formára vonatkozóan is fontos megállapításokat tett. A művészi eszközöknek és technikáknak, illetve az ezek használatát lehetővé tevő művészi tehetségnek a mibenlétére adott válaszokkal azonban a klasszikus pszichoanalízis adós maradt, mivel ezeket a Freud tudománya eszköztárával nem tartotta megközelíthetőnek (Freud, 1925/1989).

2.1.3. A pszichoanalízis hatása a művészetre

A pszichoanalízis egy rendkívül gazdag kulturális időszak, a viktoriánus kor és a bécsi századforduló szülötte, és integráns része a „vidám apokalipszisnek”, a Osztrák-Magyar Monarchia szellemi progressziójának, amelynek kontextusában nem egyirányú, hanem kölcsönös hatásokról kell beszélnünk. A pszichoanalízis irodalmi-művészi recepciója rendkívül komplex, és e dolgozat kereteit meghaladó kérdés, azonban néhány általános szempontra mégis érdemes kitérni.

Harmat Pál (1994) megállapítása az irodalom pszichoanalízis-recepciójában alapvetően két tendencia figyelhető meg. (1) A freudi lélektan progresszív művészi integrálásáról akkor beszélhetünk, ha a művész elsősorban látásmódot tanul a pszichoanalízistől. A századfordulón kialakuló lélekelemző regény Halász Előd (1987) szerint művészi gyakorlattá tette az akkoriban új és Európa-szerte nagy visszhangra találó Freud-féle pszichológia elvei. Az álmok, a gyerekkor, a szexuális vágyak és a kóros lelki működések mélylélektani megközelítésének felszabadító és tudatosító hatása olyan önismereti forrásokhoz juttatja a művészt, amely segíti az anyag gyűjtésében, rendezésében és megjelenítésében. A pszichoanalízis „tendenciózus” művészi felhasználásáról (2) akkor kell beszélnünk, amikor a szerző művészi anyagot egy analitikus tantétel (pl. az Ödipusz-komplexus) illusztrálására használja, amelynek nyomán a mélylélektan az alkotó kezei

közt „vulgárfreudizmussá” silányul, és az írásművészet elszegényesedéséhez vezethet. A lélekelemzés ezen oldalára néhány alapvetően érdeklődő, de távolságot tartó író is rámutatott, például Karinthy Frigyes és Kosztolányi Dezső. Csáth Géza esete – amire disszertációm harmadik részében részletesen kitérek majd - azért figyelemre méltó, mert az ő esetében a pszichoanalízis-recepció mindkét típusa megfigyelhető: a progresszív változat morfinizmusa előre haladtával az lassan átadta a helyét a „tendenciózusnak”, írói nyelvezetnek és ezzel párhuzamosan személyiségének lassú eróziójához vezetve.

2.2. Az álomtól a pszichobiográfiáig. Freud nézetei a művész személyiségéről és a kreatív folyamatról

2.2.1. A tudattalan nyelveinek felfedezése

Szondi Lipót, a sorsanalízis megalkotója *A tudattalan nyelvei: szimptóma, szimbólum és választás* című tanulmányában (Szondi, 1996) megállapítja, hogy a mélylélektan három, egymást kiegészítő iskolája, vagyis a freudi pszichoanalízis, a jungi analitikus pszichológia és a Szondi-féle sorsanalízis a tudattalan különféle nyelvezetein keresztül éri el annak terápiás célú feltárását. Így Freud a személyes tudattalan „szimptómanyelvét”, Jung a kollektív tudattalan „szimbólumnyelvét”, míg Szondi a családi tudattalan „választásnyelvét” használja munkája során. Szondi megállapításai annyiban kiegészítésre szorulnak, hogy a freudi pszichoanalízis esetében a „szimptómanyelv” felfedezése csupán az első lépcsőfoknak tekinthető. A freudi életmű első időszaka az 1895-1910 közt megjelenő írások tükrében ugyanis interpretálható a tudattalan *nyelvei* felfedezésének történetként, amelynek során Freud a testi tünetek értelmezésétől eljutott a nyelvi megnyilvánulások és a művészi produktumok analíziséig. A pszichoanalízis az orvoslás és a természettudomány mellett ezzel a szövegértelmezés és a megértés tudományának, a hermeneutikának is fontos részévé vált. A modern hermeneutika atyja, Wilhelm Dilthey a pszichoanalitikus hermeneutika alapszövegének, az *Álomfejtésnek* a megjelenési évében, 1900-ban a következőket írta *A hermeneutika keletkezése* című írásában: „Az emberi benső egyedül a nyelvben találja meg teljes, kimerítő, és objektíve érthető kifejezését. (...) „Azt a folyamatot, melynek során kívülről, érzékileg adott jelekből egy belül levőt ismerünk meg, megértésnek nevezzük. (...) Tartósan rögzített életmegnyilvánulások ilyen módszeres megértését nevezzük értelmezésnek vagy interpretációnak.” (Dilthey, 1900/2003, 258-259.) A „módszeres” (vagyis tudományos) megértést lehetővé tevő „tartósan rögzített életmegnyilvánulások” alatt Dilthey azonban nem csupán a verbális nyelvet értette. „Ez a

megértés – írja - a gyermeki gögicselés felfogásától egészen a *Hamlet* vagy az észkritika felfogásáig terjed. Kövekből, márványból, zeneileg megformált hangokból, mozdulatokból, szavakból és írásból, cselekvésekből, gazdasági rendszerekből és alkotmányokból ugyanaz az emberi szellem szól hozzánk, és igényli az értelmezést.” (u.ott)

Az a szisztematikus kutatómunka, amit Freud az 1890-es évek közepétől kezdődően végzett, hasonló eredményt hozott. Sikerült kimutatnia, hogy az ember különféle megnyilvánulásai: betegsége tüneteiből, álmaiból, elszólásaiból, vagy akár legmagasabb rendű kulturális megnyilvánulásai „ugyanaz az emberi szellem”, vagyis annak a terjedelmesebb részét alkotó tudattalan szól hozzánk a maga titokzatos, archaikus nyelvezetén, amely a pszichoanalízis tudománya (szabad asszociáció használata, értelmezés) segítségével lefordíthatóvá, így értelmezhetővé válik.

(1) *A szimptomák nyelve.*

Az első felfedezett nyelvezet a neurotikus (testi) tünet volt, amely a kifejezés legősibb formáját, a test nyelvét használja. 1895-ös korszakalkotó könyvükben, a *Tanulmányok a hisztériáról*-ban Freud és Breuer kimutatták, hogy a testi betegségeket imitáló hisztériás tünetek szimbolikus jelentéssel bírnak, és elfojtott lelki tartalmak fejeződnek ki általuk. A felfedezés szorosan kapcsolódik ahhoz, hogy Freud egzisztenciális okokból egyetemi kutatói ambícióit feladva magánpraxist nyitott (Jones 1983, Lohmann 2008, Sulloway, 1987), és orvosként lényegében eszköztelennek érezte magát neurotikus betegek panaszaival szemben. „A helyi diagnosztika és az elektromos hatás kiváltotta reakciók a hisztéria tanulmányozásában éppenséggel nem célravezetőek, míg a azon lelki folyamatok részletes bemutatása, melyet az írótól szoktunk meg, megengedi, hogy néhány kevésbé szokásos pszichológiai módszer alkalmazásával mégis valamiféle betekintést nyerjek a hisztéria lefolyásába.” (Freud, 1895/1998, 54.) A „kevesbé szokásos pszichológiai módszer” nyilvánvalóan a hipnózis és a Breuer-féle „beszédkúra” volt, amelynek során az első lépést testi tünet szimbolikus jellegének megértése jelentette. „Freud felismerte – írja Csabai Márta – hogy a hisztériás számára a testi tünet egyfajta pretext a nyelv számára, hiszen fájdalmasan jelzi a háttérben levő traumatikus történetet. A tünetben olyan jelenet sűrűsödik, ami soha nem dolgozódott fel a nyelvben.” (Csabai, 2007) Elisabeth v. R. kisasszony betegségtörténetének leírásában Freud utal arra, hogy a beteg testi tüneteinek fokozódásában „fájó gondolatainak szimbolikus kifejezését” vélte felfedezni (a páciens lábával kapcsolatos panaszait sikerült összefüggésbe hozni párkapcsolati törekvéseinek

kudarca nyomán krónikussá váló, fájdalmasan megélt *egyedülálló* mivoltával). „Efféle szimbolizálással a hisztéria szomatikus tünetei jöhetnek létre.”-írja (Freud, 1895/1998, 46.) A beteg tehát ahelyett, hogy kimondaná elfojtott gondolatát („fáj egyedülállónak lennem”), dramatikusan jeleníti azt meg az archaikus testnyelv segítségével („fáj a lábam, ha állok”). Ez a fajta „konkretizáció” az álomban a képi megjelenítés formájában mutatkozik, amely Freud szerint gyakran az erőltetett vicc benyomását kelti. (Pl: „A bátyám elzárkózik előlem” elfojtott gondolata az álomban úgy jelenik meg, hogy látom a bátyámat, amint bezárkózik egy szekrénybe. Ezt és más hasonló példákat lásd Freud, 1917/1986.) Nem véletlen, hogy néhány éven belül az álmok és az elvétések után Freud figyelme a hamarosan a szöviccekre, majd a nyelvet hasonlóképpen „autisztikus” módon használó irodalomra is kiterjed majd. (A nyelvi kifejezések konkretizációjára, mint költői eszközre példa lehet Kosztolányi „Esti Kornél éneke” című verse, ahol a pszichoanalízissel kapcsolatos ambivalencia kifejezéséhez Kosztolányi egyrészt valódi bűvárként ábrázolja a lélekbűvárt, aki a tenger mélyéről csak sarat képes felhozni, és bűvármaszkján keresztül „oly nagy a képe”, lásd Kosztolányi, 1984.)

(2) *Az álom nyelve*

A második, a kreativitás szempontjából még ennél is jelentősebb felfedezés az álom képi nyelvének feltárása volt, amelyet Freud önanalízisét követően, 1900-ban publikált az *Álomfejtésben* (1900/1983). Az álom mindig is fontos szerepet játszott a pszichikumról való tudományos, de főleg a művészi diskurzusokban. „Az emberi gondolkodásnak minden korszaka elegendő alapossággal meghatározható, ha megvizsgáljuk, hogyan vélekedik az álom és az ébrenlét viszonylatáról” – írta Albert Béguin (idézi Claudon, 1990, 25.). A romantika korában, a képzelet és a tudattalan kultikus felmagasztalásának időszakában és a kezdve pedig különösen nagy becsben állt a művészi ihlet autentikus forrásaként. „Van egy mágikus birodalom, ahova a művészet az álom segítségével hatol be.” (Claudon, u.ott.) Az *Álomfejtés* első fejezetéből tudjuk, hogy a Freud korabeli tudósok – kevés kivétellel – leértékelően viszonyultak az álom jelenségéhez, és Freud önmagához sokkal közelebb érzete a „népi”, illetve romantikus felfogást, amely szerint az álmok fontos jelentést hordoznak. Ugyancsak a romantika korából ered az a felfogás is (pontosabban Schopenhauertől, akit Freud idéz is), hogy az álom rövid örület, az örület hosszú álom. Freudot saját klinikai tapasztalatai nyomán is arra a meggyőződésre jutott, hogy az álom a neurózis kicsinyített mása, emellett azonban az *Álomfejtés* arra irányuló impozáns kísérlet

is, hogy a pszichopatológia tanulmányozása nyomán megtudottakat átvigye a normál pszichológia területére, és ez által univerzális elmemodellt alkosson (Sulloway, 1987).

Az álom a személyiség különféle rétegeinek (tudatos, tudatelőttés, tudattalan) konfliktusai nyomán megformálódó kompromisszum-képződmény, amely – igaz, eltorzítva – tartalmazza az eredeti, elfojtott (infantilis) vágyat, és annak elhárítására irányuló törekvést (cenzúra) is. A cenzúra kikerülését lehetővé tevő, *sűrítést, eltolást, képi megjelenítést* és a *szimbólumhasználatot* (összefoglaló néven az elsődleges folyamatokat) magába foglaló álommunka „kitűnő példája a lelki élet mélyebb, tudattalan rétegei működésének” (Freud, 1925/1989, 52.). Azért beszélhetünk ez esetben is nyelvhasználatról, mert az álomban a „jelentésnek ez az állandó sűrítése és eltolása annak felel meg, amit Roman Jakobson az emberi nyelv két elsődleges eljárásának nyilvánított: az egyik a metafora (jelentéssűrítés), a másik a metonímia (jelentéselotolódás).” (Eagleton, 2000, 144.) Emellett az *Álomfejtés*ben Freud jellegzetes ábrázoló eszközöként írja még le Freud azokat az eseteket, amikor a látens tartalom a manifeszt formában önmaga ellentétéként jelenik meg. Ennek egyik oka az álomcenzúra elkerülése, másrészt az, hogy a tudattalanban ugyanaz egy dolog és annak ellentéte nem zárja ki egymást. (Vízbe bemenni és vízből kijönni egyaránt a születésre utal.) Ez a képi ábrázoláshoz hasonlóan humoros, groteszk hatást kelthet, amit a szürrealisták (pl. Luis Bunuel) előszeretettel használtak, de az ellentétes ábrázolás romantika által annyira kedvelt irónia retorikai eszköztárához is hozzátartozik (Safranski, 2010).

Az álomértelmezés nemcsak az álom eme nyelvszerűsége (és végső soron az egész tudattalan nyelvszerűsége, amiről Lacan is beszél, lásd pl Erős, 1993) miatt kapcsolódik a szövegértelmező hermeneutikai hagyományhoz, hanem azért is, mivel az analitikus interpretációja nem közvetlenül az álom képi anyagára, hanem a páciensnek az álomélmény nyomán megfogalmazott nyelvi beszámolójára irányul (Ricoeur, idézi Grünbaum, 1996).). A metaforahasználat (sűrítés) tehát az elsődleges folyamatok (és a költői nyelv) lényegi részét jelenti. A Koestler által biszociációnak nevezett aktus, ami az egymástól távol eső mátrixok egybecsúsztatásán alapul, és Koestler elméletében a kreativitás egyik fő meghatározója, nyelvileg a metaforák megformálásában mutatkozik meg (Koestler, 1998). Bár a sűrítés mechanizmusa (vagyis a metaforikus nyelvhasználat) regresszióban (pl. álomban) visszatérő elsődleges folyamat, és a tudattalan eredeti, prelogikus működésmódját tükrözi, Loewald szerint (1980) azonban nem lehet lényegében azonos az archaikus, strukturálatlan, differenciálatlan állapot működésével, mivel csak

azok a képzetek sűrűsödhetnek össze ezekben a képi és nyelvi képződményekben, amelyek korábban már differenciálódtak.

Az álommunka – és az elsődleges folyamatok - két másik, Freud által leírt formája, a *képi megjelenítés* és a *szimbólumhasználat* tágabb értelemben az archaikus preverbális, vizuális gondolkodás megnyilvánulása. A képi megjelenítésről a szimptomanyelv kapcsán már volt szó. A *szimbólumhasználat*, amelyet Freud a tudattalan archaikus, filogenetikus nyelvének tartott, amely az álomértelmezést összeköti a folklór, a mitológia és az irodalom területével (1917/1986), a pszichoanalízis egyik legnépszerűbb és legvitatottabb területéhez tartozik. Az alkotói folyamat különböző pszichoanalitikus értelmezéseinek bemutatásakor még többször visszatérek rá. A vizuális, képzeleti folyamatok spontán illetve kiváltott regresszív állapotokban (álom, imagináció, drog-hatás, hallucináció, extázis) átmenetileg vagy tartósan dominánssá válhatnak. Negatív formában ezek pszichopatológiai jelenségeket eredményezhetnek (pszichózis), pozitív vonatkozásaik azonban a művészi inspirációban, egyes terápiás eljárásokban, és különféle kulturális jelenségekben (sámáni transz) fontos szerepet játszhatnak (Eliade, 2005, Maddox, 1993, Schuster, 2005, Szőnyi, 2000, Vértes 2000). Freud szerint tehát a pszichikum alkotó tevékenysége alapvetően a tudattalanban gyökerezik (erre a felismerésre utalnak későbbi műveinek címei is: *A vicc és viszonya a tudattalanhoz*, *Az álom és a téboly Jensen Gradiva-jában*, *A költő és a fantáziaműködés*), az minden esetben feltételezi az elsődleges folyamatokhoz való formai (álommunka, viccmunka), és az infantilis vágyakhoz való tartalmi regressziót. Ezért az álommunka (illetve az ezzel szétválaszthatatlanul összekapcsolódó fantázia, lásd később) lesz a kreatív folyamatok alapmodellje.

Az álommunka mellett az ellenirányú folyamat, a manifeszt álomtartalmat a látens álomvágyakra visszafordító álomfejtés is fontos szerepet kap a pszichoanalitikus művészetértelmezésben; ez lesz a módszertani bázisa a műalkotások mélylélektani interpretációjának (Kraft, 1998). Az, hogy az álom a művészi alkotásfolyamat megközelítésében és a műalkotás értelmezésében is kulcsjelentőségűvé vált, visszahatott magára a művészetre is, ami az a korábban említett, megtermékenyítő kölcsönhatás egyik fontos megnyilvánulási formája. Bókay Antal utal arra, hogy a személyesség modern alakzatait megteremtő új álomfelfogás által megragadott formai és tartalmi sajátosságok a századfordulót követően számos irodalmi és képzőművészeti, (és később film-művészeti) kezdeményezés forrásává váltak. Az álom azonban még ennél is több: a szubjektum, az individualitás „modellje és őspéldája (...). Az álom identitás-teremtő, a szubjektum, a személyesség esszenciáját, ismeretelméleti és ontológiai pozícióját jelző szerepét [pedig]

senki sem ismerte fel mélyebben és átfogóbban, mint Sigmund Freud”. (Bókay, 2008a, 9-10.)

(3) *Az elvétések nyelve*

Alig egy évvel később *A mindennapi élet pszichopatológiájával* (1901/1994) Freud – miként a cím is mutatja – tovább csökkentette a távolságot a normális és a kóros lelki jelenségek tartománya közt. A nyelvi elem jelenléte az egész könyvben meghatározó: az elvétések (parapraxisok) Freud által leírt tizenegy típusából öt a verbális nyelvhasználat körébe tartozik (tulajdonnevek elfelejtése, idegen nyelvű szavak elfelejtése, nevek és szófüzések elfelejtése, elszólás, félreolvasás és elírás). Emelett kifejti a tudattalan pszichés determinizmus elvét, miszerint hétköznapi megnyilvánulásaink a neurotikus tünetekhez (és az álomhoz) hasonlóan a vágy és az elhárítás (cenzúra) összeütközéséből származó belső konfliktusok kompromisszum-képződményei. Állításának alátámasztására Freud ez esetben sem az akadémikus lélektan felé fordul: „Ha feltesszük, hogy lelki teljesítményeink egy része célképzetekkel meg nem magyarázható, ez esetben nem ismerjük fel, hogy milyen jelentősége van a lelki életben a determinációnak. Pedig itt és más területeken is nagyobb hatású, mint feltételeznénk. 1900-ban olvastam R. M. Meyer irodalomtörténésznek a *Zeitben* megjelent közleményét, melyben kifejtette és példákkal alátámasztotta, hogy lehetetlenség szándékosan és önkényesen valami teljesen értelmetlent összeszerkeszteni.” (Freud, 1901/1994, 189.) A nyelv használatának minden formája tehát értelemmel bír, hiszen „az emberi benső egyedül a nyelvben találja meg teljes, kimerítő, és objektíve érthető kifejezését” (Dilthey, 1900/2003, 253.)

Azonban a tudattalan, „az emberi lét legmélyebb fundamentuma” (Szondi) leginkább nem a hétköznapi, logikus, kontrollált nyelvhasználatban mutatkozik meg, hanem egyrészt annak kisiklásaiban (elszólás), másrészt a nyelvhasználat azon formáiban, nevezetesen a pszichoanalízis alapmódszerét jelentő szabad asszociációban, amelyben a tudat időnként zavaróan kontrolláló szerepe minimálisra csökken. „A szabad asszociáció – írja John M. Heaton – arra ösztökéli a szubjektumot, hogy magára a beszédtevékenységre koncentráljon, a szavak használatára, illetve a velük kapcsolatos érzésekre. Szavaink tónusa és a velük járó gesztusok többet elárulnak, mint a puszta gesztusok.” (Heaton, 2002) A nyelvhasználat eme spontán módja az automatikus írás is, amit a szürrealisták használtak a tudattalan felszabadításához (Maddox, 1993, Mérei, én.). Ez oly mértékben hasonlít

Freud terápiás feltáró eszközéhez, a szabad asszociációhoz, hogy Mérei Ferenc egyenesen „írással szabad asszociációnak” nevezte (Mérei, im. 26.). A szabad asszociáció, mint a tünetek, az álmok és az elvétések elemzésében megkerülhetetlen nyelvi módszer kialakulásának (1892-1898) forrásai közt Laplanche és Pontalis (1994) megemlíti a (1) prepszichoanalitikus módszereket (szuggesztív, koncentráció), (2) Freud önanalízisét, (3) a wundt-i asszociációs kutatásokat, amire a jungi szóasszociációs vizsgálatok is támaszkodtak, és végül de nem utolsó sorban (4) Ludwig Börne írásait. Ez utóbbit Freud fiatal korában olvasta, és amelynek később tudattalanul hatást gyakorolhattak rá, miként arra 1920-as, angolul *A Note on the Prehistory of the Technique of Analysis* címmel megjelent írásában is rámutatott (Freud, 1920). Börnére a budapesti Dubowitz Hugó hívta fel Ferenczi figyelmét, aki az *Imagoba* szándékozott megírni az esetet, és ennek folyományiról Freud Dobowitz Margit asszony analízise során szerzett tudomást. „Amikor ezt [ti. Börnét] újra elolvastam – írja ezt követően Freud Ferenczinek 1919. április 9-én -, elcsodálkoztam azon, hogy sok minden, ami benne van, szinte szó szerint megfelel néhány olyan dolognak, amit mindig képviseltem és gondoltam. Tehát valóban eredetiségem egyik forrása kellett, hogy legyen.” (Freud – Ferenczi, 2003, II/2. 231.) Ismerve Freud prioritással kapcsolatos attitűdjeit (pl. Hertz, 1998.), az esetet az általa „Benyomások és ismeretek elfelejtése”-típusú parapraxisként értelmezhetjük, amelynek dinamikai hátterét a „kellemetlenségi motívum” és az ahhoz kapcsolódó „elemi erejű elhárítási törekvés” adja (Freud 1901/1994, 112. ill. 120.) A szabad asszociációs módszer börne-i (tehát irodalmi) eredete újabb példája annak, amit Kohut – már említett módon - úgy jellemezte, hogy a pszichoanalízis az írók intuitív eljárásait alakítja át tudományos módszerré (Kohut, 1971/2001).

(4) *A humor nyelve*

Az 1905-ös *A vicc és viszonya a tudattalanhoz* (Freud 1905/1982) című terjedelmes esszéjében Freud már nem csak közvetve kapcsolódott a művészi alkotás, az irodalom területéhez. Évekkel később ezt a művét aposztrofálta úgy, mint a pszichoanalízis esztétikai témára történő első alkalmazását (1925/1989). Ennek kettős oka van. Elemzéseiben csak nyelvi poénokra támaszkodik, tehát az elvétésekhez képest még tovább erősödik a nyelvi hangsúly, másrészt megjelenik az esztétikai elem, az örömező. A vicc a tudattalan által meghatározott lelki képződmények, produktumok csoportjában az álom és az irodalmi alkotás között foglal helyet. Az álomhoz annyiban hasonlít, hogy a komikus hatást kialakító viccmunka a nyelvi anyagon véghezvitt sűrítésre (~metafora) és eltolásra

(~metonímia) támaszkodik, másrészt az álom képi megjelenítése Freud szerint sokszor az erőltetett képvisz benyomását kelti (Freud, 1917/1986). Nem meglepő, hogy az álomhoz hasonlóan Freud a viccmunkáról is azt állítja, hogy az lényegét tekintve nem esik messze a neurózistól, és hogy a nagy viccelőkről sokszor kiderül, hogy neurotikus panaszoktól szenvedtek (1905/1982).

A nyelvi humor ugyanakkor a befogadóra gyakorolt hatása miatt a művészethez közelít, és előfordul, hogy a nagy nevetető egyben nagy művész – és neurotikus is, aki örömet okoz és gyógyulást hoz önmagának és közönségének is (Hárdi, 2004). A posztumusz megjelent, azonban a *Standard Edition* szerint 1906-1907-ben, vagyis közvetlenül a vicc-esszé publikálása után és a meghatározó irodalompszichológiai munkák (*Gradiva*-értelmezés, 1907, *A költő és a fantáziaműködés*, 1907) előtt keletkezett *Pszichopata alakok a színpadon* c. írásában Freud a következőket írja: „Mondhatjuk úgy, hogy a színjátéknak affektív életünkben, valamint – a komikum, vicc stb. esetében – értelmi működésünkben az öröm vagy az élvezet bizonyos forrásait kell feltárnia, olyan területeken tehát, amelyek rendes körülmények között sok ilyen forrás útját elzárják.” (Freud, 1942/2003, 784.)

Ebben a rövid kijelentésben benne foglaltatik az, amit Gombrich (1998.) a vicc tanulmány egyik lényeges elemének tart. Értelmezése szerint a viccel kapcsolatban válik leginkább explicitté az a kettősség, amit a freudi életmű egészén végig húzódó, a *tartalom* és a *forma* által meghatározott kettősségének nevezhetünk. A feloldatlan kettősség megmutatkozik (1) az álom-felfogásban: Freud az álom lényegének időnként (pl. az *Álomfejtésben*-ben) a vágyteljesítést, a tartalmi elemet, máshol (a *Bevezetés* vonatkozó előadásában) viszont az álommunkát, vagyis a formát tartja. (2) Az emberi motivációról vallott nézeteiben kezdetben (*Három értekezés a szexualitás elméletéről*) magát az ösztönkielégítést (tartalom), később (pl. a *Gátlás, tünet, szorongás* c. művében) a tárgykapcsolatokat (forma) helyezte a középpontba, ez – miként már utaltam rá – a 20-as évektől kezdve megjelenik konkrétan az ösztönfelfogásban is. A harmadik terület (3) a művészet, az esztétikum birodalma. Freudot a művészi alkotásokban a elsősorban a „megfejtető” tartalom érdekelte, a forma hozzájárulását pszichoanalitikusan megragadhatatlannak tartotta. Gombrich szerint azonban a helyzet nem ennyire egyértelmű, és a *Vicc*-tanulmány, az első esztétikai témájú pszichoanalitikus írás ezzel kapcsolatban kulcsműnek tekinthető. Ebben ugyanis Freud a következőket írja: „Azt mondtuk, hogy a jó vicc mondhatni egészében tesz ránk kellemes hatást, és nem is tudjuk eldönteni, hogy az örömezetben mekkora része van a vicc formájának és mekkora a benne

foglalt találó gondolatnak.” (Freud, 1905/1982, 147.) A vicc nyelvi elronthatósága, amire Freud olyan sokat hivatkozik a műben, a formai elem lényeges hozzájárulására utal. Ugyanez jelenik meg a *Költő és a fantáziaműködésben* is, ahol Freud kifejti, hogy a mű által kiváltott örömezzet és feszültségcsökkenés nagyon gyakran tiltott forrásból eredő vágyakhoz kapcsolódik, amelynek élvezetét csak akkor engedjük meg magunknak, ha a költő az általa használt eszközök (szimbolizálás, eltávolítás) segítségével – kicselezve a belső cenzúrárt – „elcsábít” bennünket (Freud, 1908/1998). A vicc élvezetes mivoltának forrásai közt egyrészt annak céljaiból (agresszív, obszcén), másrészt magának a pszichikus apparátusnak a működéséből származó örömet nevezi meg, ami a megformálás során aktivizálódik. Az első forrás közvetlenül a drive-feszültségek (szexualitás, agresszió) katarzist okozó levezetéséhez köthető, vagyis klasszikus ösztönelméleti elgondolás, az apparátus működéséből származtatott élvezet viszont az amerikai ego-pszichológia és a motivációs személyiséglélektan bizonyos elképzeléseit vetíti előre. Freud ugyanis – például az emlékezés aktusa nyomán (138.o.) utal arra, hogy örömezzetet az én-funkciók működtetése is járhat örömezzettel. Ez a gondolat jelenik meg később Hartmann ego-autonómia-elképzelésében (Lukács, 1994), a Henry Murray nyomdokain járó Robert White (White, 1959) effektancia-kompetencia motívumról szóló elméletében, illetve Richard DeCharms (1992) személyes okozást és eredet-élményt középpontba helyező koncepciójában, aki Whitehoz hasonlóan ugyancsak a Murray munkásságára épülő amerikai motivációs személyiségpszichológia követője.

(5) *A művészi alkotás nyelve.*

Freud a tudattalan szimptomanyelvétől (1895), az álomnyelv (1900), az elvétések (1901) majd a humor nyelvén (1905) keresztül 1907 körül eljutott a műalkotás és a művészi személyiség pszichoanalitikus vizsgálatáig. A tudattalan hatásainak kimutatásához két út állt nyitva előtte, és azokat a módszereket használta fel, amelyeket a megelőző évek kutatásai során dolgozott ki. A műalkotásokban megjelenő nyelvi (vagy képi) sajátosságokat az álmok illetve az elvétések elemzése nyomán megtudottak alapján közelítette meg, a művész élettörténetéből pedig klinikai tapasztalatai nyomán emelte ki a releváns információkat. A pszichoanalízis első művészetpszichológiai alkalmazására 1898-ban került sor, amikor Freud értelmezte C.F. Meyer rövid novelláját, a *Die Richterint*, amire Fliess hívta fel a figyelmét (Niederland, 1960.) A 20. század első évtizedének második felében már igen élénken foglalkoztatta a kérdés, hiszen 1906 körül megírta a *Pszichopata alakok a színpadon-t*, 1907-ben *A téboly és az álmok Jensen „Gradivájá”-*

ban-t, 1908-ban *A költő és a fantáziaműködtést*, míg 1910-ben, megjelentette egyetlen teljes pszichobiográfiáját, a híres *Leonardo da Vinci egy gyermekkori emlékét*. Ugyanennek az időszaknak a terméke a *Neurotikusok családtörténete* (1909/2003) is, amely ugyan nem esztétikai tárgyú írás, mégis figyelemre méltó, hogy a gyermekkori származási fantáziák megnevezésére irodalomtudományi metaforát alkalmaz. Freud úgy vélte, hogy a korábbi vizsgálódásai és művészetpszichológiai elképzelései közt alényegi kapcsolódási pont az álomkutatás volt, amelyen keresztül a pszichoanalízis elérkezett „a költői alkotásoknak és végül maguknak a költőknek s művészeknek az elemzéséhez... Ennek az útnak az első állomásán kiderült, hogy a költők által kitalált álmok gyakran éppúgy elemezhetők, mint a tulajdonképpeni álmok (*Grädiva*). A tudattalan lelki működés megértésével bepillantást kaptunk a költő teremtő munkájának lelki műhelyébe: az ösztönredukciók értékelésével – amire a neurózisok vizsgálata készítetett – fény derült a művészi alkotás forrásaira és ezzel felvetődött az a probléma is, hogy miként reagál a művész ezekre a redukciókra, és milyen eszközöket használ reakcióinak palástolására.” (Freud, 1914/1990, 117-118.)

Ebben a rövid idézetben megtalálhatjuk a freudi kreativitásfelfogás legfontosabb meghatározóit: az alkotás kapcsolatát tudattalannal, az álommal és a neurózissal (vagyis a kórossal), amelyek sok tekintetben a romantika felfogását tükrözik. Amiben lényegében különbözik Freud a romantikusoktól, hogy a tudattalant nem ruházza fel transzcendens sajátosságokkal (miként később Jung is teszi), hanem azt az emberen belüli erőkből, az ösztönökből származtatja. Ennek alapján elmondható, hogy Jung felfogása (*Az analitikus pszichológia és a költői műalkotás közötti összefüggésről*, 1922/1973) inkább Platónéval (isteni mánia), míg Freudé inkább Arisztotelészével (melankólia és hippokratészi orvostudomány) rokonítható. Emellett Freud nem osztozott romantika irracionális-kultuszával sem, hiszen pszicoterápiás jelmondata (ahol az id volt, legyen az én) a felvilágosodás alapeszméjét tükrözi. A harmadik lényeges momentum, ami Freudot a romanticizmustól eltávolította, és ami szintén benne foglaltatik a fenti idézetben, az annak a tudományos igényű vizsgálata, hogy hogyan transzformálja készítéseit műalkotássá a művész. Mint már volt szó róla, ennek az igénynek a megfogalmazása már a romantikát betetőző és meghaladó Nietzsche-nél is felbukkant („a művészt kell szemügyre venni, amilyen ösztönöket szublimál”).

Annak a felfedezése, hogy a művészet, jelesül az irodalom a pszichoanalízishez hasonlóan a tudattalan feltárásával foglalkozik, Jensen *Grädivájának* elolvasása nyomán világosodott meg Freud számára. „1893 után, amikor a szerző belemélyedett a lelki zavarok

keletkezését célzó kutatásaiba, igazán eszébe se jutott volna, hogy eredményeinek igazolását a költőknél keresse, ezért nem kis meglepetés érte, amikor az 1903-ban megjelentetett *Gradivát* olvasva észrevette, hogy a költő ugyanazt tette meg cselekvésének alapjául, mint amit ő orvosi tapasztalataiból merítve új felfedezésnek hitt.” (Freud, 1907/1998 60.) Az igazi kérdés csak ezután vetődött fel benne: „Ugyan miként tehetett szert a költő arra a tudásra, amivel az orvos rendelkezett, vagy hogyan viselkedhetett úgy, mint aki ugyanazt tudja?” (u. ott) Ha a költő és a pszichoanalitikus vizsgálatának tárgya ugyanaz, mondja Freud, akkor a különbség a módszerekben keresendő, ám az a tény, hogy az eredmények egybehangzóak „arról látszik kezeskedni, hogy mindketten jól dolgoztunk.” (im. 98.) A felfedezésnek mélyreható elméleti és módszertani következményei voltak. Freudnak meggyőződésévé vált, hogy a neurotikus tébolya, a mindennapi ember álmai és a költő fantáziái ugyanabból a tudattalan anyagból származnak (amelyet ekkor még az elfojtottal azonosított). A lényegi különbség nem a tartalmakban, hanem azok feldolgozásában keresendő. Ennek hatására művészetpszichológiai beállítódása is megváltozott. „Most már nem csak azt keresi bennük, amivel saját felfedezéseit igazolhatja köznapi, neurotikus embereket illetően, hanem azt is tudni óhajtja, hogy a költő milyen élmény- és emléktanyagból, milyen úton-módon formálta művét, milyen folyamatokon keresztül vitte át ezt az anyagot az írásba.” (u.ott 101.) Bár hagyományosan a költői fantáziának az álmokhoz hasonlóan korlátlan szabadságot tulajdonítunk, ezekre is érvényesek azok a törvényszerűségek, amelyeknek feltárását a pszichoanalízis megkezdte. A kutatások során, amelyek a neurózisok, az álmok és az elvételek után immár a költői alkotásra is kiterjedtek, kiderítik, hogy amit „a lélek önkényes természetének hívunk, jelenleg csak homályosan sejtett törvényeknek engedelmessékedik.” (u. ott 15.) A művészet szemléletében bekövetkezett fókuszváltás következtében Freud megközelítésében pszichológiai műelemzés mellett megjelenik és hangsúlyossá válik az „irodalom, mint függő változó” nézőpontja (Moghaddam, 2004). Így válik Freud pszichoanalízise a művészi alkotást elemző pszichológiából a kreativitás és alkotási folyamat lélektanává, amelyet a következő fejezetben ezt igyekszem majd részletesen elemezni.

(6) és (7) *Az ismétlés és a választás nyelve.*

A tudattalan nyelveinek feltárására vonatkozó áttekintést az ismétlés és választás megemlékezésével zárom. A két fogalom és jelenségkör részletesebb megtárgyalása nem képezi diszsertációm témáját, ám az utóbbira, Szondi (1996) elképzelésére a Csáth

Gézával kapcsolatos elemzésben hivatkozom. A választásokon keresztül a felmenőink által ránk hagyott örökség, a családi tudattalan kér bebocsáttatást, mégpedig a szerelmi választás (libidotropizmus), a foglalkozásválasztás (operotropizmus), a barát- és eszmeválasztás (idealotropizmus), valamint a betegség- és halálnemválasztás (morbotropizmus) formájában. Az irodalmi vonatkozások ennek az eszében is számottevők, mivel Szondi az elmélet első megfogalmazásáig 18 éves korában, Dosztojevszkij regényeinek olvasása nyomán jutott el.

2.2.2. Vágy, fantázia és szublimáció. A művészi kreativitás pszichológiai meghatározói Freud elméletében

A kreativitás pszichológiája rendkívül komplex jelenség, amelynek a személyiség csupán az egyik dimenzióját jelenti (Runco, 2007). Már Hilgard (1959) is rámutatott a kreativitás empirikus kutatásának hőskorában, hogy a kérdés tudományos megközelítője előtt két út áll nyitva. Egyrészt kiindulhat a kognitív hagyományból (megismerő folyamatok, tanulás, problémamegoldás) vagy közelíthet személyiségpszichológiai nézőpontból (motiváció, társas hatások). Azonban a személyiségre irányuló perspektíva nem tekinthető egységesnek sem elméletileg, sem módszertani szempontból. Az Allport (im.) nyomán nomotetikusként nevezett megközelítés teoretikailag a diszpozicionális modellekre épít, vizsgálatai során sok személyt kevés szempont mentén hasonlít össze, és így nyert adatait kvantitatív módszerekkel elemzi. A statisztikailag igazolt együttjárások nyomán végül – a meghatározó tulajdonságok kiemelésével - jobbra statikus leírásokig jut el az adott területen. (pl: „A nagyobb mértékű kreativitás szignifikánsan együtt jár a fokozott flexibilitással.”) Az ilyen jellegű empirikus kutatások mintegy ötven éve igyekeznek azonosítani azokat a személyiségvonásokat, amelyek bejósoló értékűek lehetnek a kreativitás szempontjából (Selby, Shaw, Houtz, 2005). A különféle kutatók által leírt töménytelen mennyiségű személyiségvonást lehetséges ugyan a Big Five mintájára fölérendelt faktorokhoz rendelni (lásd pl. Treffinger et al, 2002), ám a kreativitás folyamatának, motivációjának és személyességének a megértéséhez ezek sem visznek közelebb. Az egyes dinamikus orientált iskolák (Taylor, 2009) a különböző jelenségekkel kapcsolatos vizsgálódások során az idiografikus szemlélet szerint dolgoznak, tehát a személyiséget a maga egyediségében próbálják megérteni alapos, mély feltárással. A kreativitás esetében az idiografikus megközelítés figyelme az alkotás személyes jelentésére, élettörténetbe ágyazottságára, folyamatának dinamikájára, motivációjára,

időbeni kibontakozására, kulturális és történeti meghatározottságára irányul. A pszichobiográfiai módszer tárgyalásánál ezekre az elméleti és metodológiai kérdésekre még visszatérek.

A *Bevezetés a pszichoanalízisbe* (1917/1986) huszonharmadik, a neurotikus tünetképződésről szóló (!) előadásának a végén (307. o.) Freud tömören összegzi (1) a művészi személyiségről, (2) a kreativitás motivációjáról és (3) az alkotási folyamat dinamikájáról kialakult elképzeléseit. A három dimenziót Freud szövegeiben csak mesterségesen lehet szétválasztani, mivel az egyes fogalmak kölcsönösen magyarázzák egymást, ám a felosztást az áttekinthetőség érdekében célszerűnek tartom. A következőkben ebből a leírásból fogok kiindulni, de a Freud többi, közvetlenül vagy közvetve a témához kapcsolódó írására és másodlagos irodalmakra is utalok. (Ahol az idézet után nincs forrásra vonatkozó jelzés, az a szövegrészlet erről az említett, a magyar kiadás szerinti 307. oldalról származik.)

(1) *Személyiség.*

Freud szerint a művész alapvetően (a) „introvertált, ami nincs messze a neurózistól”. Az introverzió Jung találmánya és tipológiájának egyik alapfogalma (Jung 1921/1989). Freudnak fenntartásai voltak a kifejezéssel kapcsolatban, számára „az introverzió a libidó visszavonulása képzeletbeli tárgyakra vagy fantáziaképekre, (...) így a frusztráltságot követő, s a regresszióhoz vezető neurotikus tünetek létrejöttének időszaka.” (Laplanche, Pontalis, 1994, 232.) Az introverzió tehát Jungnál a normál személyiség egyik típusa, akire az adleri-nietzschei pszichológia érvényes (1916/1993), Freudnál viszont pszichopatológiai jelenség. Az introverzió alkotással való kapcsolatának a későbbi vizsgálatai nyomán egyébként a kutatók arra a következtetésre jutottak, hogy meg kell különböztetni az introverzió szociális és intellektuális dimenzióit, mert míg az utóbbi ténylegesen együtt jár a fokozott alkotóképességgel (ugyanazt hangsúlyozza Csíkszentmihályi, 2008), addig a szociális összetevő inkább pszichés problémák esetén valószínű (Frances, 1973). (b) Az alkotónak erős ösztönszükségletei (lásd lentebb a 2. pontot) ellenére „hiányoznak az eszközei ezeknek a kielégüléseknek az eléréséhez.” Néhány év múlva Freud kifejti, hogy az ösztönvágyak kielégítésének megszervezése az ego feladata (1923/1991), ezért ez az eszközhiány az énfunkciók deficitjére, az én fejlődési problémáira utal, ami valóban „nincs messze a neurózistól.” Ferenczi már 1913-ban, 10 évvel a pszichoanalitikus énszichológia megszületése előtt felvetette, hogy míg a neurózisok vágytartalmát a libidofejlődés fixációi határozzák meg, addig „a neurózisok mechanizmusa felett az dönt, hogy az énefejlődés

mely szakaszában érte az egyént a későbbi megbetegedésre hajlamosító fejlődési gátlás.” (Ferenczi, 1913/1982) A neurózisok ezen mechanizmusai az elhárító mechanizmusok (Freud, 1936/1994) amelyek az én működéséről és fejlődéséről való pszichoanalitikus gondolkodásban sokáig szinte kizárólagos szerepet töltek be (lásd pl Melanie Klein elképzelését a preödipális énfelődésről, Segal, 1997). A „valóságmegítélés” fogalmával, fejlődési fokainak leírásával (a mindenhatósági érzéstől a realitásig) Ferenczi kikövezte az utat az én szűkebb, pszichopatológiai felfogásától a normalitást fokozottabban figyelembe vevő modellekig. Megelőlegezte egyrészt Winnicott tárgykapcsolatelméleti felfogását a szelf kialakulásáról (Borgogno, 2009), de inspirálta a normál pszichológia irányába orientálódó ego-pszichológiát (Lukács, 1994) és Anna Freud „fejlődési vonalak” - elképzelését (Freud, 1966/1993) is.

A mához közelebb álló pszichoanalitikus elgondolások szerint nem a kialakuló pszichés organizáció (az én) áll a védekezés szolgálatában; a védekezést implikáló pozícióban (terápiás helyzetben) felfedezett pszichés mechanizmusok alapvető szerepe a pszichés organizáció fenntartása. Ezek diszfunkcionális vagy időben elhúzódó, maladaptív vá váló felhasználása vezet patológiás állapothoz (Loewald, 1980/b). Ugyanígy gondolkodnak a klein-i pozíciókról a modern kleiniánus szerzők is, amikor a valóságkezelés formáinak tekintik azokat (Fónagy, Target, 2005) A művész lelkialkatát a kielégülést megszervező funkciók korlátozott hatékonysága mellett Freud szerint (c) az elfojtás lazasága és (d) az erős szublimációs készség jellemzi. Ezek is az én funkcióihoz kapcsolhatók, amelyek az organizáció fenntartásának, extrém esetben a szorongás elleni védekezésnek a szerepét töltik be. Úgy tűnik, hogy Freud koncepciójában a művész énjének bizonyos funkciói (az ösztönvágyak valóságos világban való realizálásának képessége) deficitesen, míg mások átlag feletti intenzitással (szublimáció) vagy átlagtól eltérő (laza elfojtás) módon működnek, amelyek nem függetlenek egymástól. Alfred Adler pszichológiájában, amelyről Freudnak lesújtó véleménye volt (1914/1989), a kompenzáció fogalma írja le azt a jelenséget, amikor valamely fogyatékoság ellensúlyozása végett más képességek megerősödnek (Adler, 1994). A másik nagy rivális szakadár, Jung a kompenzációt személyiség önszabályozása alapvető mechanizmusaként írta le (Mijolla, 2005).

Az (c) elfojtás lazasága azt eredményezi, hogy az én és az ösztönén közötti határok a művész esetében sokkal átjárhatóbbak, így a tudattalan tartalmak (fantáziák), az azokhoz tartozó affektusok és a tudattalan működésmódok az átlagosnál hozzáférhetőbbek számára. Ennek a folyamatnaként a művész ezeket sokkal inkább képes ego-szintónként, vagyis az

én céljaival összeegyeztethetőként megélni. (Freud egyébként az ego-szintón kifejezést csak egyetlen egyszer használta: a Max Marcuse által összeállított *A szexuális tudományok kézikönyve* című műben Freud írta a „Pszichoanalízis” címszót, és ebben fordul elő a kifejezés, Freud, 1924.) Az elfojtás, mint az én szorongást elhárító mechanizmusa a felettes én cenzúrázó tevékenységéhez kapcsolódik; ennek a háttérében álló Ödipusz-komplexus és a kasztrációs szorongásnak húzódik meg. A tudattalan tartalmak így azért elfogadhatóbbak a művész énje számára, mert a benső függetlensége következtében felettes énje kevésbé szigorú, vagy valamilyen formában sikerül megvesztegetnie vagy kikapcsolnia azt, például alkohollal (Freud, 1905/1982, 142.) Ez utóbbiról Ferenczi is úgy nyilatkozik, hogy az az „elfojtási törekvések kikapcsolója” (Ferenczi 1919/2000, 140.) Régóta ismert, hogy az alkoholizmus nagyon elterjedt jelenség a művészek körében, amelynek okai magukat a művészeket is izgatták (Ady, 1908; Benn, 1981; Juhász, 1918/2008). A felettes én átlagtól eltérő működési sajátosságait művészeknél Barron „komplex személyiséggel” kapcsolatos empirikus kutatásai is alátámasztották (1973). Barron szerint a művészetre fogékony komplex személyiségek az átlagnál jóval kevésbé konformistábbak, és kevésbé jellemzi az őket az elfojtásos elhárítás.

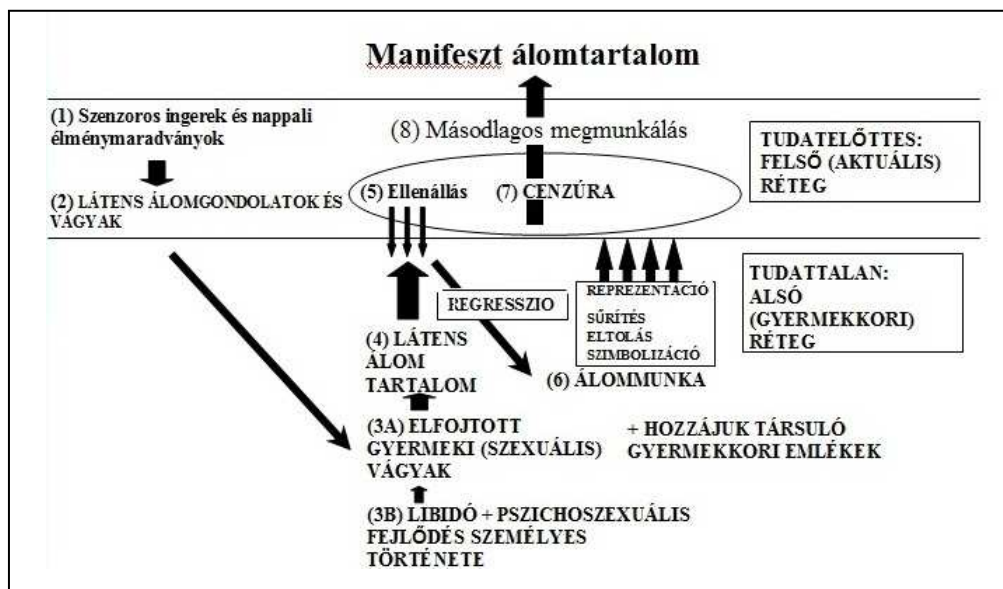
A tudattalan tartalmak hozzáférhetősége mellett a határok átjárhatósága azt is jelenti, hogy a művész lelki működésében nagy szerepe van a neurózis- és álmokutatásból megismert archaikus működési sajátosságoknak, az elsődleges mentális folyamatoknak. Az ősi működésmódok visszatérését Freud regresszióknak nevezi, aminek három formáját különböztette meg (1900/1983). A regresszió megjelenhet (i) topográfiailag, amikor a lelki folyamatok lefutása nem az észleléstől a memóriáig tart, hanem épp fordítva, és a valóságérzék megváltozása miatt a megelevenedő belső tartalmak a külvilági történések benyomását keltik. Ez hallucináció lélektani alapja, ami a látomásos művészetben (pl. Dalí életműve) igen nagy szerepet játszik. A (ii) formai regresszió arra vonatkozik, hogy az elsődleges folyamatok átmeneti dominanciára tesznek szert a pszichikai működésben. A sűrítés, eltolás, képi megjelenítés és a szimbólumhasználat művészi ábrázolásban betöltött szerepére már részben utaltam, és a későbbiekben is többször visszatérek rá. Az (iii) időbeli regresszió a különféle fejlődési vonalak (libidofejlődés, tárgyfejlődés, énefejlődés) korábbi, fázisspecifikus sajátosságainak, így az örömszerzési mód vagy a tárggyal való kapcsolat jellemzőinek a visszatérésére utal. Ezek a felbukkanó regresszív vágyak (lásd a motivációs feltételeket a 2. pontban alább) a művésznél az elfojtás lazasága és az ego-szintónia miatt nem hárítódnak el a nem-művészekre jellemző módon. Viszont egyrészt az én fentebb jellemzett dificitjei, másrészt a felettes én mindenkinél jelen levő cenzori

tevékenysége (és, tegyük hozzá, a társadalom elítelő attitűdjei) miatt megvalósításuk akadályokba ütközik, ezért a vágyképletek belső átalakítására, „álcázására” van szükség, ami az alkotási folyamat dinamikájának (3) az egyik fő összetevője. Ez analóg az álommunka jelenségével, amely hasonlóképpen alakítja át az álom nyersanyagát, mint a művészi alkotás a maga nyersanyagát, a fantáziaképződményeket. Az álomanyag és a fantáziaképződmények lényegi azonosságának kérdésére a 3. pontban fogok kitérni, akárcsak a (d) fokozott szublimációs képességre, ami arra vonatkozik, hogy a művész az átlagos személyiségnél hatékonyabban képes elvégezni a fantáziaanyagon a szükséges kreatív transzformációs munkát, és ez által önmagát meghaladva társadalmilag értékes produktumot hoz létre.

(2) *Motiváció.*

A művészt, hangsúlyozza Freud „túl erős ösztönszükségletek hajtják”. Ide sorolja a hatalomra, gazdagságra, megbecsülésre, nők szerelmére irányuló vágyakat: fogalomhasználatában ez libidinózus és nárcisztikus készleteket jelent. (Érdekes módon itt fel sem merül, hogy a művész esetleg nő, vagy férfiak szerelmére áhítózó homoszexuális is lehet, pedig az utóbbi, igaz meglehetősen szofisztikált formában alapját képezi legfontosabb művészetpszichológiai írásának, a *Leonardo-tanulmány*nak.) Ezek azok a vágyak, amelyek nem elégíthetők ki egyrészt az első pontban jellemzett énedottságok miatt, másrészt a kielégíthetlenség a vágyak jellegéből is fakad, mivel azok „tiltott forrásból erednek.” Az ösztönvágyak értelmezéséhez figyelembe kell vennünk azok rétegzettségét, amely az álom és a műalkotás létrejöttében hasonlóan strukturálódik. Freud érett álomelméletében, amelyet Ellenberger egy frappáns ábrában összegzett (lásd 2. ábra, idézi Sulloway, 1987, 343.), a kiindulópont a *nappali benyomás* (a „kivitelező”, ahogy Freud a *Bevezetés* előadásaiban nevezi), amely rezdületet kelt az *aktuálisan tudattalan* rétegben. Az álom létrejöttéhez leginkább azonban a *gyermekkori eredetű tudattalan* dimenzió (a „tőkés”) szükséges, amely a nappali benyomások keltette rezdületek nyomán jön mozgásba. Ezek az elfojtott tendenciák az első pár életév, a gyermekkori libidofejlődés időszakában keletkeztek, és mivel a gyermeki én éretlensége és a szülői büntetések nyomán elfojtás alá kerültek, nem integrálódhattak a felnőtt genitális szexualitásba. A tudattalan rétegek adják az álom látens tartalmát, akárcsak a fantáziák magját. Mivel a megelevenedő vágytartalom nyers formában az alvás közben csökevényesen, de mégiscsak jelen levő cenzúra miatt nem megjeleníthető (vagy ha mégis, akkor szorongást kelt, lásd Freud 1933/1994), az elhárító tevékenység nyomására az anyag átalakításon megy

keresztül (álomtorzítás, álommunka), amely „álcázva”, képilig (hallucináció) jeleníti meg a mélyben lappangó és előtörő vágyat úgy, hogy az alvás eközben fenntartható marad. Az álomkép magán hordozza az eredeti vágy és annak elhárítására irányuló tendencia jeleit is, vagyis kompromisszum-képződmény. A műalkotás belső megformálódását Freud az álom kialakulásához hasonlóan írja le: „valami erős aktuális élmény a költőben feléleszti egy korai, legtöbbször gyermekkori élmény emlékét, amelynek kiinduló vágya az alkotásban teljesül be, magában a műben csakúgy felismerhetjük az új élmény indítékát, mint a régi emlékét.” (Freud, 1908/1998, 63.) A létrejövő, ösztönvágyakból származó nyersanyag ugyanúgy átalakításra szorul, mint a látens álomtartalom, tehát a végeredmény az álomhoz (2. ábra) (és a neurotikus tünehez) hasonlóképpen kompromisszum-képződmény, azzal a különbséggel, hogy a művész produktumát a realitás struktúráihoz kapcsolja, és mások által is befogadhatóvá teszi.



2. ábra. Az álomképződés folyamatának freudi modellje. (Ellenberger, idézi Sulloway, 1987)

A művészt motiváló „túl erős ösztönvágyak” közé Freud a hatalomra, gazdagságra, megbe csülésre, nők szerelmére irányuló vágyakat sorolja. Ezek tehát azok az „erős aktuális élmények”, amelyek „felébresztik a korai, legtöbbször gyermekkori élmény emlékét”. A műalkotás létrejöttének „tökését” ennél fogva ugyanúgy az infantilis vágyak közt kell keresnünk, mint az álom (és a neurózis) esetében. A gyermekkori késztetések sajátosságait Freud a *Három értekezés a szexualitás elméletéről* (1905/1995) című művében tárgyalja, ahol a gyermekkori történéseket a nemi ösztön fejlődésének (libidofejlődés, pszichoszexuális fejlődés) a kontextusában értelmezi. A testi forrással, céllal és tárgyval rendelkező nemi ösztön fejlődése szakaszos, minden szakaszban egy

erogén zóna uralma alatt álló részletöszton dominál, az adott szakasz megoldatlan problémái fixálódhatnak, ami később regresszióban visszatérhet. A gyermek kezdetleges szexualitására a polimorf perverz jelleg és az autoerotikus kielégülési mód jellemző, az integrálatlan részösztonök pedig ösztonpárokba rendeződnek (szadizmus-mazochizmus, exhibicionizmus-voyeurizmus). A fejlődés folyamán a késztetések egy része a genitális fejlődési szakaszban (a) integrálódik az érett, pszichoszexuális organizációba, más összetevők (b) az ödipális időszakban az incesztus-iszony és a kasztrációs szorongás nyomán fellépő elfojtás következtében a perverziók és a neurózisok tudattalan forrásává válnak. Számos integrálatlan részkomponens (c) a karakterképződésben vesz részt (Abraham, 1991), a nemi ösztonkésztetések ezen felül elterelődhetnek „más, nem nemi természetű célok felé” azaz megtörténik „a nemiség átszellemítése, szublimációja.” (Freud 1905/1995, 100.) A nemi öszton és az alkotás ilyen jellegű összefüggései a művészi intuíció előtt már régóta ismeretesek. „Egy szerelmes éjszaka, az egy könyvvel kevesebb” – mondta Balzac, (idézi Gábor, 1990), de Chaplin is megállapítja magáról egy helyütt, hogy „nemi vágyaim rendszerint a munkában oldódtak fel.” (idézi Hárdi, 2004, 70.) A szublimáció képessége sok tekintetben a látencia időszakához kötődik, mivel a felettes én kialakulása következtében elfojtott ödipális vágyak (deszexualizált) energiája intellektuális és szociális irányba terelődhet. A kialakuló szublimációs képesség Freud szerint informatív lesz „a neurotikus megbetegedéssel szemben való ellenállóképességet illetően”, ugyanis ez „azon múlik, hogy valaki a kihasználatlan libidónak mily mennyiségét tudja függőben tartani, s libidójának mekkora hányadát képes a nemi céloktól a szublimálás útjára terelni.” (Freud, 1917/1986, 306.)

A szexualitás elfojtott részösztonei közül számos válhat szublimációs tevékenység forrásává, főként olyanoknál (a kutató és a művész esetében), ahol az elfojtás a késztetés ereje miatt nem teljes (Gyöngyösiné, 2003). Maga Freud Leonardo-tanulmányában az orális tényezőket, a nárcizmust és az ödipális szexuális kíváncsiságot helyezi előtérbe, bár Blum (2001) hangsúlyozza, hogy a Leonardo-tanulmány a preödipális anya-gyerek kapcsolat kutatásának előfutára, s mint ilyen, a kreativitás motivációjának magyarázatában is túllép az ösztonelméleten. Ezek alapján elmondható, hogy klasszikus freudi pszichoanalízis szerint nem csak *bizonyos* részletösztonök, hanem az egész infantilis szexualitás a maga vágyaival és az azokhoz kapcsolódó büntudattal és szorongásokkal hozzájárul a művészi kreativitás motivációjához. Az ösztonvágyak „túlzott erősségét”, amit a 23. előadásban Freud fontos tényezőként kiemel – a korábban többször említett tehetséghez hasonlóan - alkati, vagyis analizálhatatlan tényezőként kell számon tartanunk.

Ezek a nemi alkati faktorok Freud szerint a neurózis, a perverzió és a karaktertípus létrejötte esetében is döntő szerepet játszanak. A neurózis etiológiájának sematikus ábrázolására megalkotott egy képletet, amit ugyancsak *Bevezetés* huszonharmadik előadásában közöl (im. 296.). Ebben a neurózisra való, libidórögzés alapján meghatározott hajlamot a kisgyermekkorú élmények és a nemi alkat (történelem előtti élmény) együttese határozza meg. Ugyanez érvényes a művészi személyiség és a motiváció freudi elgondolására is (hiszen a művész introvertált, ami nem áll messze a neurózistól): a gyermekkorú élmények és az alkatilag meghatározott „túl erős ösztönvágyak” (amelyek, mint láttuk, az egész infantilis nemiséget és annak részletösztöneit jelentik) együttesen befolyásolják a művészi hajlam megjelenését. Freud képletében azonban van még egy változó: az „esetleges (traumás) élmény. A traumafeldolgozás és a művészi kreativitás összefüggéseit külön fejezetben vizsgálom majd meg.

(3) *A művészi alkotófolyamat dinamikája.*

A művészt mozgató vágyak tehát az én egyes adottságaiból és a vágyak jellegéből fakadóan a külső realitásban nem elégülhetnek ki, ezért a libidó introvertálódik, és a belső világot szállja meg: az illető „érdeklődését és teljes libidóját átviszi fantáziaéletének vágyképződményeire”. Ez általában a neurózis előfázisa, ám álmodóval és a neurotikussal (illetve a fantázia világát „kérlelhetetlen elfojtásai” miatt élvezni kevésbé képes átlagemberrel) szemben a művész tudja, hogy kell a megszállt fantáziaképződményeket a valóságba visszavezetni, ezáltal a befogadó számára is el- és befogadhatóvá tenni. Ez azért lehetséges – mondja Freud a *Bevezetés* idézett, 23. előadásában - , mert (i) a művész anyagát *el tudja távolítani* személyes vonatkozásaitól, hogy azok mások számára is élvezetesebbek lehessenek, (ii) *mérsékelni tudja* azokat, hogy ne árulják el „tiltott forrásokból való eredetüket” (tiltott forrás azokat az ösztönvágyakat jelenti, amelyeket a jelen fejezet (2) pontjában részleteztem), ezen felül (iii) a művésznek megvan az a rejtélyes képessége, hogy „bizonyos anyagnak *formát adjon*”. Ennek a lényege, hogy az általa választott anyagot fantáziájának megfelelően alakítsa, és ez olyan élvezetnyereséget jelent, amely „ellensúlyozza és felfüggeszti az elfojtást”. A forma „csábításának” segítségével az „előkéj” segítségével képes elvezetni másokat is saját tudattalan vágyaikhoz; így kivívja csodálatukat, elismerésüket. Így kerülőúton, de eléri vágyai kielégítését. Az alkotási folyamat dinamikáját tehát Freud elképzelése szerint három mozzanat határozza meg: (a) a felfokozott és kielégületlen ösztönvágyak által meghatározott *fantáziatevékenység*, (b) a

libidóval megszállt fantáziaképződmények kreatív transzformációja, a *szublimáció* (melynek összetevői az eltávolítás, a mérséklés és a formába öntés) amely végül (c) élvezethez, örömhöz a *vágyak áttételes kielégítéséhez* juttatja az alkotót, majd az azt befogadó műélvezőt.

(a) *Fantázia.*

A fantáziatevékenység művészi alkotás létrejöttében betöltött szerepét Freud az *A költő és a fantáziaműködés* (1908/1998) című rövid írásában igyekszik tisztázni, amit (az 1998-as magyar kiadás szerkesztői előszava alapján) először Hugo Heller bécsi könyvkereskedő szalonjában adott elő 1907 december 6-án. A fantázia hajtóereje a kielégítetlen (legtöbbször erotikus és önző) vágy, ami – miként fentebb idéztem - az introverzió nyomán megszállja a belső fantáziavilágot. A fantáziák felől egyrészt „széles ösvény ágazik el a patológiák felé” (Freud, 1908/1998, 109.), másrészt a fantáziák alkotják az álmok nyersanyagát is (u. ott). Freud a már idézett 23. előadásban is kifejti ezzel kapcsolatos elgondolásait. A fantáziatevékenység elsődleges célja, írja, hogy az ember élvezni tudja „a külső kényszer alóli szabadságot, amelyről valójában rég lemondott.” (Freud, 1917/1986, 304.) A külső kényszertől (valóságelv) mentes szabadság az örömeelv korlátlan uralmának és a mindenhatóság érzésének gyermeki állapota, amelyről a fejlődés folyamán le kell mondani (lásd Ferenczi már idézett írását a valóságérzék fejlődési fokairól). Ez a lemondási folyamat a valósággal való szembesüléssel, a valóságelv bevezetődésével veszi kezdetét, aminek kiváltó oka az, hogy megtapasztaljuk, hogy vágyaink nem járnak mindig kielégüléssel. Ennek nyomán a mentális tevékenység egy darabja lehasad, és azon a területen fentmarad az örömeelv korlátlan uralma. Az ebből kialakuló fantáziatevékenység Freud szerint a gyermek játékában válik először láthatóvá, később ez az álmodozásban folytatódik (Freud, 1911) Ennek a belső világnak az élvezete, amely kárpótlást nyújt a gyermeki mindenhatóságról való lemondásért cserébe, csak akkor tekinthető egészségesnek, ha „nem homályosul el az a tudás, hogy nem valóságról van szó.” (Freud, u. ott). (Innen már csak egy lépésre van a winnicotti átmeneti tér fogalma. Winnicott kreativitás-felfogása (1971/1999a) emellett ugyanúgy a gyermeki játékból indul ki, mint *A költő és a fantáziaműködés*, amelynek ezzel kapcsolatos gondolatait a (c) pontban idézem majd.)

A felnőtt ember fantáziatevékenysége a 23. előadásban Freud költői szépségű metaforája szerint úgy viszonyul az eredeti gyermeki mentalitáshoz, ahogyan a

természetvédelmi parkok őrzik az eredeti természet sajátosságait az urbanizálódott környezet közepette. A fantáziákból szőtt ábrándozások, amelyek nem szükségszerűen tudatosak, hanem tudattalanok is lehetnek, alkotják a magját az álmoknak, a neurózisoknak, és a költői alkotásoknak is. Freud úgy véli, hogy a libidófejlődésben már elhagyott organizációs szintjeihez kapcsolódnak tudattalan fantáziaképződmények, amelyek „bizonyos kíméletben részesültek” és adott (mennysiségi) feltételek mellett „nem került sor konfliktusra köztük s az én között” (u.ott 305.) Mit lehet tudni ezekről a lelki képződményekről? A fantázia kapcsolata az emlékezéssel, a lelki valamint a fizikai valósággal a pszichoanalízis egyik legbonyolultabb és legátfogóbb kérdése, ami az utóbbi évtizedekben leginkább a trauma problematikájával kapcsolatban került előtérbe (Mollon, 2002). A fantáziastruktúrák Laplanche és Pontalis megfogalmazásában olyan dinamikus rendszerek, amelyek „kifejeződésre törekszenek, a tudat és a cselekvés felé vezetik az utat és állandóan új anyagot vonzanak magukhoz.” (i.m. 185.) A szerzők szerint a fantáziák (1) leginkább vizuális formában szervezett, dramatizált, viszonylag stabil *forogatókönyvek*, (2) ezekben a *szubjektum* mindig jelen van, akkor is, ha (mint pl. az ősjelenet-fantáziákban) látszólag ki is van zárva, (3) egy *jelenet* köré szerveződnek, ahol a *szerpek* és a funkciók felcserélhetők, (4) szerveződésükben részt vesznek a legősibb *elhárító mechanizmusok* (projekció, tagadás, ellentétbe fordítás), (5) a elsődleges funkciójuk a *vágy* színre vitele, de ebben mindig a tiltás is mindig jelen van, ami implicálja az *elhárítás* jelenlétét, tehát kompromisszum-képződményekről van szó (u. ott 186.). Előfordul, hogy az aktuális benyomások által felkeltett vágy az én eszközeinek hiányosságai vagy a vágy jellege (pl. incesztus-korlát) miatt megvalósíthatatlan. Az ezzel együtt járó introverzió nyomán a libido az eladdig „kíméletben részesült” fantáziákhoz húzódik vissza, és a megváltozott mennysiségi feltételek következtében a túlmegszállás alá került fantáziák „nyomást fejtenek ki a megvalósulás irányában. Ez azonban elkerülhetetlenné teszi az összeütközést köztük és az én között.” (Freud, 1917/1986, 305.) Az előállott labilis helyzetben a szubjektum – hacsak nem akar neurotikus tüneteket kifejlesztve betegségbe menekülni – kivezető utat keres a felduzzasztott libidónak: itt lép színre a művész „fokozott szublimációs képessége.”

(b) Szublimáció.

Az ösztönszublimáció elvének művészetpszichológiai felhasználását – miként azt az 1.3. fejezetben láttuk – Nietzsche vetette fel kései munkájában (Nietzsche, 1994.) A szublimáció fogalmában egy ősi alkímiai metafora tér vissza a tudományos gondolkodásba, amelynek lényege az én transzcendencia irányába történő meghaladása, az

immanens magasabb rendűvé tétele, „átszellemítése” (Mijolla, im.). Ismeretes, hogy a freudi pszichoanalízis nem rendelkezik egységes elmélettel a szublimáció folyamatáról (Gyöngyösiné, 2003, Laplanche-Pontalis, 1994). Ezzel kapcsolatos munkái alapján azonban rekonstruálható, hogy a korábban említett, Freudra jellemző kettősség egy formája is megutatkozik. A 10-es évek közepéig a szublimációval kapcsolatos írásokban (*Három értekezés a szexualitás elméletéről*, 1905; az angolul *Civilized sexual morality and modern nervous illness* címmel megjelent tanulmány, 1908; *Leonardo da Vinci egy gyermekkori emléke*, 1910; *A nárcizmus bevezetése*, 1914; *Ösztönök és ösztönsorsok*, 1915) az ösztönelméleti szempont áll előtérben, (bár, mint azt Blum nyomán fentebb említettem, a Leonardo-tanulmányban a korai tárgykapcsolatokra vonatkozó elképzelések ősfarmája is felbukkan). Ezekben a tanulmányokban a szublimáció a részletösztönökre irányuló tevékenység, megvalósulása a szexuális és nem szexuális tevékenységek kölcsönös egymásra hatásának útján keresztül valósul meg. Ahogyan „lehetséges, hogy semmi lényeges dolog nem mehet végbe a szervezetben anélkül, hogy abból ne hasadna le egy részlet, mely a nemi ösztönt ingerli” (Freud, 1905/1995, 99.), úgy Freud szerint az is valószínű, hogy „mindazok az összekötő utak, amelyek a többi működések felől a nemiséghez vezetnek, bizonyára fordított irányba is járhatók” (u.ott, 99-100.) Ezek a csatornák a szexualitástól elkülönülő testi és mentális funkciók felé működhetnek kóros formában (tünetképzés), de az „egészséges életben is fontos működésre kell, hogy hivatva legyenek. Fel kell tennünk, hogy ezeken az utakon történik a hajtóerők elvezetése más, nem nemi természetű célok felé, vagyis a nemiség átszellemítése, szublimációja.” (u.ott 100.) A szublimáció tehát egyike a lehetséges ösztönsorsoknak az ellentétbe fordulás, a saját személy ellen fordulás és az elfojtás mellett (Freud, 1915/1997).

A szublimáció tisztán ösztönelméleti megközelítése azonban már a *A nárcizmus bevezetésében* (1914/1997) kiegészül én-pszichológiai és tárgykapcsolati vonatkozásokkal. Itt Freud a gyermeki nárcizmus sorsának alakulását követi figyelemmel, és az eszményi én (én-ideál) kialakulására úgy tekint, mint ami az eredeti ifantilis nárcizmus pótléka, cserébe az arról való lemondásért. Amikor ennek a folyamatnak a libidóelmülethez való viszonyát igyekszik tisztázni, akkor hangsúlyozza az idealizáció és a szublimáció különbségét. Az idealizáció az én mellett a tárgyra is irányulhat, aminek következménye, hogy az én és a tárgy túlértékelődik, és „anélkül, hogy természetét megváltoztatná, magasabb szintű lesz.” (33.) A szublimáció viszont az ösztönre vonatkozik, pontosabban a tárgylibidóra, és lényege, hogy ennek nyomán az érdeklődés „a szexuális kielégítéstől távoli célra irányul.” (u.ott). Az én idealizálása korántsem jár együtt automatikusan a szublimációs készség

növekedésével. Ez a felfogás *Az ősválami és az én* gondolataiban tovább differenciálk és kiteljesedik (1923/1991). Az Ödipusz-komplexussal való megküzdés során a gyermek lemond az ödipális tárgyról, amelynek fájdalmát úgy képes elviselni, hogy feltámasztja magában az elveszett objektet, csakúgy, ahogy a gyászfolyamattal kapcsolatban Freud hat évvel korábban, a *Gyász és melankóliában* is leírta (Freud, 1917/1997). Az internalizációt követően a szubjektum identifikálódik a tárggyal, és az ének eme módosult képződményére, a felettes én kezdeményére irányítja libidóját. Ez az ösztönvágyak deszexualizálásával jár együtt, és mivel az újonnan létrejött instancia emellett magasabb rendű társadalmi értékeket is képvisel (erkölcs), ezért ez a folyamat szublimációnak is tekinthető. Ennek következtében az én - az ösztönétől a tárgymegszállások feladása nyomán elhódított területek segítségével - deszexualizált és szublimált energiához jut, aminek nyomán ereje és automómiája növekszik. A *Rossz közérzet a kultúrában* (1930/1982) című nagy lélegzetű, kései művében - filozófiai kontextusba helyezve – Freud a szublimáció és a kulturális fejlődés viszonyát is felvázolja. „Az ösztönszublimáció – írja – a kultúrfejlődésnek különösen szembeűnő vonása, ez teszi lehetővé, hogy magasabb lelki tevékenységek, tudományosak, művésziek, ideológiaiak, a kulturális életben jelentős szerepet játszanak.” (360.)

Ezek az elméleti, metapszichológiai munkák viszonylag keveset mondanak a szublimáció, mint (kreatív) transzformáció konkrét pszichológiai sajátosságairól, és arról, hogy ténylegesen miben ragadható meg a művészek fokozott szublimációs képessége. Ezek alapján akár igazat is adhatnánk Hauser Arnold kritikájának, miszerint Freud leírásából sem az eltérítés folyamatáról, sem annak eszközeiről és módszereiről nem tudunk meg semmit (Hauser, 1978). Ugyanebben az írásában azonban ő is belátja, hogy Freud végső megfontolása szerint a szublimálás értelme abban áll, hogy az ösztönt megszabadítja botránys tulajdonságaitól, meghagyja azonban gyönyörszerző és gyönyörkielégítő képességét.” (im, 39.) De hogyan éri el mindezt? Térjünk vissza a 23. előadás szövegéhez, ahol Freud három tényezőre is utal, ami szerepet játszik a fantáziaanyag művészi átdolgozásában. Ezek a (i) személyes vonatkozásoktól való eltávolítás, (ii) az anyag ösztönvonatkozásainak mérséklése, és végül (iii) a formaadás képessége. Azért van minderre szükség, mert a fantáziaképek nyílt feltárása nem okozna örömet, taszító lenne vagy közömbös maradna a befogadó számára (Freud, 1908/1998). De ha a művész „eljátssza vagy elmeséli azokat”, és „megveszteget minket tisztán formális, azaz esztétikai örömjuttatással” (mindkettő a formaadás képességéhez kapcsolódik) illetve „az álmodozások egoista jellegét változtatásokkal és leplezésekkel enyhíti” (eltávolítás,

mérsékelés, szimbólumok használata), akkor a műalkotás belső munkát igénylő befogadása és feldolgozása következtében „mély, valószínűleg sok forrásból áramló gyönyörűséget érzünk.” (im. 113-114.) (Figyeljük meg, hogy ezen a ponton a freudi kreativitáselmélet kilép az egyszemélyes pszichológia keretei közül, és sok tekintetben interperszonálissá válik.)

Ezek a sajátosságok, amelyekről Freud beszél, mind arra utalnak, hogy a művész fokozott szublimációs készsége abban nyilvánul meg, hogy a személyes, tudattalan fantáziaanyagot, amelyhez elfojtásának lazasága miatt hozzáfér, képes átalakításaival visszavezetni a realitásba, és azáltal, hogy közkinccsé teszi azokat, magasabb társadalmi célt ér el, mivel mások számára is lehetővé teszi a vágyak kielégítését. A művészet így az álomhoz hasonlóan az álcázott vágykielégítés eszköze, ami egybecseng az álom és művészet hasonlóságát/azonosságát hirdető romantikus intuícióval. Nietzsche például a következőt írta az *Emberi, túlságosan is emberi* második kötetének 194. aforizmájában: „Álmunk – ha egyszer véletlenül igazán sikerülnek, mert az álom általában kontármunka – elbeszélő, költői nyelvű szimbolikus jelenet- és képláncok; olyan költői merészséggel és pontossággal írják át élményeinket, reményeinket és viszonyainkat, hogy reggel mindig csodálkozunk álmunkra emlékezve. Túl sok művészi anyagot fogyasztunk álmunkban, ezért nélkülözzük gyakorta ezt az anyagot.” (Nietzsche, 1880/1990 319.) Freud is az álommal kapcsolatban írta le először, hogy a tudattalan (az elsődleges folyamatokból álló álommunka: sűrítés, eltolás, képi megjelenítés és szimbólumhasználat révén) hogyan képes átalakítani (eltorzítani) a fantázia anyagát olyan formájúra, hogy az kicselezhesse a belső cenzúráját. Ez modellértékűnek bizonyult minden további kutatása, így az alkotási folyamat megvilágítása szempontjából is. Freud hitt abban, hogy a belső anyag átalakításában van valami, ami túlmutat a cenzúrához való alkalmazkodáson, és nem tartotta valószínűnek, hogy a cenzúra volna az egyedüli oka az álomtorzításnak. „Ha az álomcenzúra ki is lenne kapcsolva – írja -, akkor sem tudnánk az álmokat megérteni.” (Freud, 1917/1986, 123.)

A művész számára tehát nem csak a tudattalan *tartalom* az, ami jobban hozzáférhető, hanem az álmodás során mindenki által használt „költői” eljárások (sűrítés-metafora, eltolás-metonímia, képi gondolkodás, jelképhasználat) is működőképessé válhatnak az alkotás állapotaiban. A fantázia-nyersanyagot ennek (és más eszközöknek) a segítségével a művészek úgy képesek képi vagy verbális produktummá transzformálni, vagyis szimbólumokhoz kapcsolni, hogy az elsődleges folyamat - összetevők (érzelmi, szubjektív elem) és a másodlagos folyamat-összetevők (értelmi-logikai, közmegegyezéses elem) a kész produktumban egyensúlyban maradnak. Ennek a teljesebb kifejtéshez az én-

pszichológiával (Kris, Ehrenzweig) és Hans Loewald szublimáció- és nyelv-felfogásával kapcsolatban a későbbiekben még visszatérek.

Hogyan értékelhetjük ezek a fényében a Freud által felsorolt három poétikai eljárást? Az első ezek közül arra irányul, hogy (i) a fantáziák „elveszítsék azokat a nagyon is személyes vonatkozásokat, amik elijeszítik az idegent.” (Freud, 1917/1986, 306.) A személyestől való eltávolítás optimális mértéke, a tárgyiasítás képessége (vagyis a Scheff által „optimális esztétikai távolság”-nak nevezett állapot megteremtése, lásd Kahn, 1981; Oatley, Jenkins, 2001) azonban nem csak a szerző-befogadó viszonyában lehet fontos, hanem abban is, hogy miképp tudja a szerző a saját (gyakran traumatikus eredetű, szorongást keltő) fantáziáit egy az én számára biztonságot jelentő távolságba elhelyezni. Ugyanazt a folyamatot, amit az írás, mint externalizálás során a költői én a megformálással elvégez, alvás alatt intrapszichésen a tudattalan álommunka hajtja végre. Ez annál sikeresebben teszi lehetővé az alvás alatti vágykielégítést, minél inkább felhasználja - a szorongás kialakulását megelőzendő - az eltávolítás mozzanatát, például az eltolás mechanizmusával (Freud 1900/1993). (Erre a folyamatra példaképp disszertációm harmadik részében Csáth Géza és Kosztolányi Dezső anyagiilkosság-feldolgozásait fogom idézni és elemezni.)

A második poétikai eljárás a (ii) mérséklés, aminek következtében a feldolgozott fantáziák „nem egykönnyen árulják el tiltott forrásokból való eredetüket.” (Freud, 1917/1996, 307.) Ennek az eredetét is megtaláljuk a minden tudattalan működés alapmodelljének számító álomképződésben, hiszen „az álom munkájában oly lelki hatalom nyilvánul meg, amely (...) megfosztja a pszichésen nagy értékű elemektől intenzitásuktól.” (Freud, 1900/1993, 220.) Egyik ilyen primér folyamat azelőtt már említett eltolás, amelynek során „az álom visszautasítja ezeket az intenzív hangsúlyú és sokoldalúan támogatott elemeket, s másokat vesz fel tartalmába, melyek csak az utóbbi tulajdonsággal rendelkeznek.” (u. ott, 219.) A mérséklés, a tiltott források elleplezésének másik módja a jelképhasználat, ami a pszichoanalízist közvetlenül is összeköti a szellemtudományokkal, a mitológiával, vallással, nyelvészettel, irodalommal, néprajztudománnyal. Ezekben „mindenütt ugyanaz a szimbolika jelentkezik”, „ugyanazt a szimbolikát alkalmazzák a mítoszok és a mesék, a nép a közmondásaiban és dalaiban, a köznapi nyelvhasználat és a költői képzelet”, ezért „az a benyomásunk, hogy régi, de veszendőbe ment kifejezésmóddal állunk itt szemben.” (Freud, 1917/1986, 131. ill 136-137.). (Ez utóbbi elképzelés részletes kifejtését lásd Erich Fromm *The forgotten language* című munkájában, 1951). Freud szerint a szimbólumhasználat képessége az álmodó (és a költő) számára rendelkezésre áll a

psziché archaikus adottságaként, amely egyrészt az egyéni (gyermekkor), másrészt a kollektív (filogenetikus) őskorból származik. A szimbolikát Freud az álomcenzúra mellett az álomtorzítás másik, és attól független tényezőjeként ismeri el, és úgy véli, az álomcenzúra (valamint a költői „mérséklés”) számára kényelmes megoldást jelent, ha a szimbólum és a szimbolizált közt állandó kapcsolatot fenntartó, készen álló jelképrendszerre támaszkodhat. (1917/1986) (A pszichoanalízis szimbólumfelfogásának részletes ismertetése meghaladná a disszertációm kereteit, bár némely aspektusra a későbbiekben visszatérek.)

A szimbolikus ábrázolásmód kapcsolódik az alkotófolyamat, mint szublimáció harmadik freudi összetevőjéhez, a (iii) formaadás „rejtélyes képességéhez” is. A lelki nyersanyag formába öntésének ősmoddja ismét csak az álommunka, amely „új értéket teremt a silány anyagból.” (Freud, 1900/1993 220.) A álommunka rendelkezik olyan eszközökkel (pl. képi ábrázolás), amely több-kevesebb sikerrel képes a látens álomgondolatnak manifeszt formát adni, illetve olyan módon alakítja át (pl. sűrítéssel) a képi és a nyelvi anyagot, amelynek következtében az álom „a legszorosabban összefügg a vicc és a komikum elméletével.” (u. ott, 213. lábjegyzet.) Ez utóbbi pedig – miként már korábban idéztem - Freud meglátása szerint már az esztétikum területéhez tartozik. A formával való játék, ami a vicc alkotása során a szavak hangalakjának önkényes megváltoztatását jelenti (és a gyermekkor egy periódusában, mondja Freud, amikor a gyerek a szavakat tárgyak módjára kezeli, úgyszólván tipikus jelenség) azonban nem kizárólag a tudattalan hatása nyomán jön létre. A viccek *megalkotása* Freud értelmezésében (1905/1982), mint már korábban is utaltam rá, a pszichikus apparátus puszta működtetése nyomán kelt örömet; ezt Gombrich (1998) és O’Brown (1998) elemzése nyomán más alkotófolyamatokra is érvényesnek kell feltételeznünk. Azonban nem minden alkotási folyamat centrifugális, vagyis expresszív folyamat (tehát nem mindenesetben az ösztönkésztetések keltette feszültség katartikus levezetése), hanem van olyan helyzet is, amikor a forma, a nyelv, „a szépség a jelentés hazája és lakhelye önmaga kezd gondolkodni és beszélni az ember helyett.” (Gombrich, 1998, 146.)

Gombrich ez utóbbit a művészet ún. centripetális megnyilvánulásának nevezi, amelynek során maga a megfogalmazás, a kód hat az üzenetre. Bizonyos esetekben nem a belső nyersanyag transzformálódik valahogyan külső formává, hanem a forma *maga* válik megoldandó művészi problémává. „A művészet – írja az osztrák-angol művészettörténész, – ahogy Malraux mondotta, művészetből születik. A fiatal művész átveszi a játékot elődeitől, és ahogy tud, változtatásokat vezet be. Legalább is a nyugati társadalmakban a

művészet így a művészek között játszott társasjátékká válik, és így a kiemelkedő mintákért legalább annyira az előzőleg megtett lépéseknek, mint a jelenlegi játékosok által bevezetett szellemes változtatásoknak köszönhetjük.” (u. ott 147.) A formaadás rejtélyes képessége tehát részben ahhoz kapcsolódik, hogy a művész művésszé válása, képződése során elsajátítja azokat a kódokat, eszközöket, mesterfogásokat, amelynek felhasználása segítségével sikeresen „megveszteget minket tisztán formális, azaz esztétikai örömjuttatással” (Freud, 1908/1998, 114.). Az adott művészi eszközök sikeres és kreatív felhasználása jórészt az egyéni rátermettség függvénye; ezzel visszakanyarodtunk a „tehetség” analizálhatatlan problémájához, amire Freud Dosztojevskijjel kapcsolatban is utalt (Freud, 1925/1998). (Hermann Imre később mégis megpróbálkozott vele, lásd Hermann, 1930/2007), A tehetség azonban – véli Rollo May – önmagában még nem hoz létre kreatív folyamatot, hiszen ahhoz kell még egy egzisztenciális mozzanat, a valósággal való találkozás élménye és az azt követő elköteleződés. Ezek nem járnak minden esetben együtt (May, 1959).

A formaadás képességének freudi kritériumához tartozik még az is, hogy a költő nem egyszerűen „közöl”, hanem „játékait, amit mi ábrándjaiként vélünk magyarázni, eljátssza vagy elmeséli” (Freud, 1908/1998, 113.). Ez utóbbi, a „mesélés” a kogníció azon módjához kapcsolódik, amit Jerome Bruner (2005) a gondolkodás (és nyelvhasználat) *narratív* vagy *elbeszélő módjának* nevezett, megkülönböztetve azt a természettudomány *paradigmatikus módjától*. A művészet, hangsúlyozza Oatley és Jenkins (2001), pszichológiai szempontból az érzelmek színrevitelét jelenti. Az erős affektív tónussal bíró jelenségek (így az ösztönszükségletekhez kapcsolódó fantáziák) megragadásában a történeteszerű és narratív koherenciával bíró szövegeket létrehozó elbeszélő gondolkodásmód és nyelvhasználati stílus lesz adekvát, bár voltak olyan írók, (a naturalisták, elsősorban Zola) akik az irodalom számára a tudományos gondolkodást és nyelvhasználatot tekintették követendő példának (Zoltai, 1987). A művészt, aki nem csak közöl, hanem elmesél, az elbeszélő módú megközelítésben való jártasság jellemzi, aminek sikeressége egyrészt a speciális tehetség (Révész, 1973b) másrészt az „elődöktől megtanult társasjáték” (Gombrich) kreatív alkalmazásának függvénye. A történetek különösen fontosnak tűnnek a szelf és az identitás felépítése és fenntartása szempontjából, mind az elmesélő, mind a befogadó oldaláról. Vajon mivel magyarázható ez a kimeríthetetlen emberi igény? Mi a történetek funkciója? A narratív szemléletet a személyiségpszichológiában legmarkánsabban felhasználó Murray-tanítvány, Dan P. McAdams a különféle, erre vonatkozó értelmezéseket öt csoportba sorolta: a történetek

alantas vagy magasabb rendű élvezetet okoznak nekünk, morális vagy pszichológiai instrukciókkal látnak el bennünket, illetve fokozhatják integritásunkat (Hargitai, 2007)

Nagyon érdekes, hogy míg az álom manifeszt formájának kialakításában szerepet játszó tudattalan mechanizmusok kiemelt jelentőségűek az alkotó folyamat freudi értelmezésében, addig a másodlagos megmunkálás és a másodlagos folyamatok szerepe a háttérben maradt. Pedig Freud az *Álomfejtés*-ben világosan utal a másodlagos megmunkálás és a fantázia (nappali álom) szoros kapcsolatára, és már ekkor kifejti ez utóbbi összefüggését nem csak a hisztériával, hanem a költői alkotással is. „A nappali álom jelentősége nem kerülte el a költők megvesztegethetetlen éleslátását (...). A *másodlagos megmunkálásban* (...) ugyanarra a tevékenységre ismerünk, amely a nappali álmok megalkotásánál egyéb befolyások gátlásától mentesen érvényesülhet.” (1900/1993, 344.) Sőt, amellet, hogy ez az „éber gondolkodáshoz hasonló lelki funkció” (343.) a cenzúratevékenység része, „alkotó módon új elemeket tud teremteni.” (u.ott). Az éber gondolkodással való hasonlóság alapja, hogy a másodlagos megmunkálás úgy bánik az álomanyaggal, mint a tudatos és tudatelőttes gondolkodás az érzékelttel, vagyis megpróbálja összefűzni, logikussá tenni, szintetizálni azokat, az idő, a tér és az okság figyelembe vételével, (ami a másodlagos folyamatokat jellemzi), sőt betoldásokat is eszközöl, időnként készen álló fantáziák betoldásával. A narratívum alkotásának „kényszere” tehát alvás közben is működik (akárcsak az önmegfigyelés, ami a Silberer-féle „funkcionális jelenség” alapja), ezért definiálható végső soron a másodlagos megmunkálás úgy, mint „az álom átdolgozása azzal a céllal, hogy az viszonylag összefüggő és érthető forgatókönyv formájában jelenjék meg.” (Laplanche-Pontalis, im 294.) Az álomnak ez a – további torzulásokat okozó – kiegészítése és a hozzáférhető narratívumok alapján történő újrastrukturálása a felébredés után folytatódik, ami Freud szerint a cenzúra egyre erősödő hatásának következményével jár. És bár igaz, hogy ez által az eredeti álomvágy egyre álcázottabbá válik, ebben a folyamatban az is megfigyelhető, amit Freud a formaadás képességének nevezett a 23. előadásban. A másodlagos megmunkálás legfontosabb műveletei ugyanis a retorikai eszközökhöz hasonlítanak: ilyen az álmokképek átalakítása szóképekké és a narratívába rendezése, amelynek a nyomán a befogadó-hallgató fejében azok visszaalakulnak vizuális képekké (deverbalizáció). Az alapvető különbség, hogy a másodlagos folyamatok retorikai alakzatai – amelyek sok esetben készen álló, „előregyártott” elemek - nem a vágykielégítést, hanem az elhárítást szolgálják, a kreatív folyamatok viszont a tudattalan vágy megjelenítését szolgálják. A másodlagos megmunkálásnak a dominánsná válása az egyéb megjelenítési formák felett az álomban és

a nyelvben patológiás következményekkel jár, és „hipermanifeszt diskurzus” kialakulásához vezet az „élő diskurzussal szemben”. Ez utóbbi képes csak együtt lélegezni és rezonálni a megjelenítés és formába öntés különféle szintjeivel, a beszédritmussal, a változékony formákkal, a képi kifejezésmóddal, az élő retorikai alakzatok használatával (Mijolla, 2005).

A másodlagos megmunkálás és a másodlagos folyamatok önkifejezéshez és megértéshez való viszonyát az „elbeszélő hagyomány” fogalmával később Spence (2001) is fókuszba helyezte. Míg Freud úgy gondolta, hogy a benső világ feltárását lehetővé tevő szabad asszociáció, amely az elsődleges folyamatok dominanciájával jár, az analitikus részéről a szabadon lebegő figyelemmel kell, hogy párosuljon, Spence szerint a struktúrátlan szöveg óhatatlanul beindítja a terapeuta, mint hallgató narratíváit, és ez adott esetben az analitikus elméletből fakadó preconcepciók megerősítésének irányába viszi el a szöveg befogadását. Ezzel szemben ha a páciens történeti narratívákat használ élettörténetének elbeszélésében (másodlagos megmunkálás, másodlagos folyamatok), az megengedi a befogadó analitikusnak, hogy eltekintsen sajátjaitól, és szabadon lebegő figyelmével olvasson a sorok közt. Ennek fontos pszichoanalitikus implikációi vannak a művészet irányába. Freud hangsúlyozta Stefan Zweignek, hogy ő a klasszikus, strukturált műalkotásokban keresi a tudattalan nyomait, az avantgard művekben, ahol gyakran a tudattalan anyag nyers színrevitele a cél (pl. automatikus írás), inkább a tudatosság nyomait kutatná (Zweig, 1993).

(c) *Vágykielégítés*

A költő „játéka”, amiről Freud a mesélés képessége mellett beszél még *A költő és a fantáziaműködésben*, az alkotófolyamat dinamikája harmadik összetevőjéhez, a vágykielégítéshez kapcsolódik. Freud úgy véli, a művészi tevékenység áttételes formában vágykielégítést tesz lehetővé egy olyan kulturális közegben, amely - a valóságelv kérélméletlen képviselőjeként - alapvetően ellenségesen viszonyul az élvezethez (Freud, 1930/1982). A művészet, írja a *Formulations on the Two Principles of Mental Functioning* című tanulmányában, sajátosan hoz létre egyensúlyt az örömelv és a realitáselv közt. A művész kielégítetlen erotikus és ambíciózus vágyait a fantáziában éli ki, de ezt képes visszavezetni a realitásba úgy, hogy fantáziákat speciális formában, újdonságként ható igazságokként tálalja, ezt pedig a többi ember a valóság értékes ábrázolásaként értékeli. E mellett az alkotó úgy válhat fantáziájában hőssé vagy királlyá, hogy az ezzel a valóságban együtt járó fáradtságos köröket nem kell megtennie; ezt azért képes véghezvinni, mert

mások, akikkel megosztja ábrándjait, és akik elfogadják ábrándképeit, ugyanazt az elégedetlenséget érzik a valóság követelte lemondások miatt, mint ő maga (Freud, 1911).

Az akadálytalan örömszerzés, az örömeelv érvényesítésének ősfarmája Freud szerint a gyermek játéka, amely annyiban hasonlít a művész fantáziavilágához, hogy mindkét esetben mintha-valóságról van szó, amit a játszó gyermek és a művész is megkülönböztet a fizikai realitástól (Freud, 1908/1998). A felnövő ember látszólag lemond a játék okozta örömről, ám igazából csak lecseréli azt - a fantáziálásra. A fantázia, mint tudjuk, szorosan kapcsolódik a költészethez, ezért „a költészet, éppen úgy, mint az ábrándozás, az egykori gyermeki játék folytatása és pótléka.” (i.m. 113.) A művészet játéka nem csak az alkotó számára teszi elérhetővé az örömet. A fantáziakielégülés és a műalkotás okozta „enyhe narkózis” élvezete a művész közvetítése révén azok számára is lehetségessé válik, akik nem folytatnak alkotó tevékenységet (1930/1982). A játék, a fantázia és a kreativitás összefüggéseit és szoros kapcsolatát a pszichikus egészséggel Freud úttörő gondolatait követve Donald Winnicott fejt ki majd ki részletesen a 20. század második felében (Winnicott, 1971/1999a.). Ugyancsak Winnicott hangsúlyozza majd ennek a szerepét a mindenhatósági érzéstől a realitás elfogadásáig vezető úton. A mindenhatósági gondolatok művészettel való összefüggésére Freud is kitért a *Totem és tabu*ban. „Csak a művészetben történik meg, hogy a vágyaktól marcangolt ember valami kielégüléshez csak hasonlót cselekszik és hogy ez a játék – hála a művészi illúzióknak – olyan indulati hatásokat idéz elő, mintha valóságos valami volna. Joggal beszélnek a művészet varázsáról és hasonlítják össze a művészt a varázslóval.” (Freud, 1912-13/1995, 99.) Ezek a gondolatok – mindenhatóság, játék – fontos kiindulópontot jelentenek majd Winnicott kreativitáselméletéhez.

A fenti, döntően ösztönelméleti alapon nyugvó téziseket (fantázia, szublimáció, vágykielégítés) célszerű kiegészíteni egy negyedik szemponttal, amely Freud szerint az ábránd típusú regényekkel szemben az „excentrikus” jellegűek esetében tűnik meghatározónak. A *költő és a fantáziaműködés* egyik passzusában a következőt írja: „A lélektani regény a modern író azon hajlamának köszönheti különlegességét, hogy énjét önmegfigyelés útján rész-énekre tagolja, és ennek következtében lelki életének konfliktusait több hősben személyesíti meg.” (Freud, 1908/1998, 112.) Valójában itt azt a folyamatot írja le, amit Otto Rank és Hanns Sachs évekkel később a projekció fogalmával igyekezett tisztázni és megragadni, vagyis azt, hogy az irodalmi figurák megalkotásánál az író tudattalanjának külsővé tételével szabadítja meg magát konfliktusaitól (Rank, Sachs, 1916).

2.2.3. A pszichobiográfia, mint módszer megteremtése

2.2.3.1. Freud művészekkel kapcsolatos írásai

Freud művészetpszichológiai érdeklődése alapvetően a művész alkotásainak, élettörténetének, és pszichoanalitikus eljárásokkal rekonstruálható pszichodinamikájának az összefüggéseire irányult, amely sokat vitatott, de óriási hatású műve, a *Leonardo da Vinci egy gyermekkori emléke* (1910/1982) megírásában csúcspontot ért el. Ezzel a munkájával Freud egy új műfaj, a pszichobiográfia megteremtőjévé vált, amely a publikálását követő évtizedekben rendkívüli népszerűsége miatt követői körében. J. Cremerius számításai szerint 1960-ra már mintegy 300 ilyen jellegű életrajz látott napvilágot művészekről, tudósokról, politikusokról, vallási vezetőkről (idézi Kraft, 1998.) A korai pszichobiográfiáimunkák nem minden esetben követték Freud mértéktartó hozzáállását: a túlkapások, a leegyszerűsített és sokszor dogmatikus értelmezések, valamint a patomorfizáló tendenciák a 20. század második felére a tudományos közvélemény szemében gyanússá tették a módszert, ezért sok éves lappangás után csak az elmúlt 1-2 évtizedben kezdett újra szárnyra kapni (Elms, 1994, Runyan, 1997, Schultz, 2005a, szerk.).

A Leonardo-tanulmány nem az egyetlen és utolsó próbálkozása volt Freudnak a művészi személyiség elemzésének területén, hiszen később megpróbálkozott Goethe egy gyermekkori emlékének analízisével (angolul: *A Childhood Recollection from Dichtung Und Wahrheit*, 1917), és írt egy tanulmányt Dosztojevszkijről is (*Dosztojevszkij és az apagyilkosság*, 1925/1998). Ezek jelentősége azonban nem vetekedhet a Leonardo-esszéével. A Goethe-ről szóló rövid írásban például nem olvashatunk kifejezetten a költő személyiségével és művészi tevékenységével kapcsolatos elemzéseket; Freud ebben egy a *Költészet és valóság* lapjain megemlített gyermekkori emlék (evőeszközök kidobálása az ablakon) fedőemlék-jellegét és gyermekkori testvérféltékenységgel való összefüggését igyekszik életrajzi adatok és analóg terápiás esetek bemutatásával bizonyítani. Ennek ellenére munkája tartalmaz egy olyan módszertani megállapítást, amit a kortárs pszichobiográfusok is fontos kiindulópontként alkalmaznak, és amelyet Freud Leonardo-elemzésének is a kiindulópontja volt. „Egy élettörténet pszichoanalitikus vizsgálata során – írja Freud - mindig lehetséges a legkorábbi gyermekkori emlékek jelentésének magyarázata ebben az irányban [ti. fedőemlékként kezelni azokat – K.Z.]. Valójában gyakran megesik, hogy az az emlék, amit a páciens [illetve az önéletrajzíró – K.Z.] előnyben részesít, amit elsőként elmesél, amivel bevezeti élete történetét, az bizonyul a legfontosabbnak, annak,

amely a kulcsot szolgáltatja elméje titkos lapjaihoz.” (Freud 1917, 149.) Ezt az elvet a modern pszichobiográfusok is felhasználják. Irving Alexander az „elsőbbség”-et (primacy) azon nyolc jegy között tartja számon, amelyek „a pszichológiailag szembeötlő jelleg elsősleges indikátorai” (primary indicators of psychological saliency) és mint ilyenek, az élettörténetben kitüntetett szerepet játszanak (idézi Schultz, 2005c)

Dosztojevszkij esetében Freud számos összefüggésre utal, ami az író traumatikus élményei, hajlamai és műveinek (elsősorban a *Karamazov-testvérek*) sajátosságai közt kimutatható, ám e „karakter-olvasat” mégsem válik teljes, a Leonardoéhoz hasonlítható rekonstrukcióvá, ahol a pszichodinamikai mozzanatok elemzése mellett a művészi és tudományos kreativitás kérdései is nagy hangsúlyt kapnak. Ennek a tartózkodásnak az oka az lehetett, hogy egyrészt Freud már az írás elején kijelenti, hogy Dosztojevszkij négy arca közül a költő problémája előtt „az analízisnek le kell tennie a fegyvert” (83.), másrészt feltehető, hogy az orosz íróval kapcsolatban ambivalens érzései voltak annak patológiás karaktere és tudattalannal kapcsolatos felfedezései miatt, vagyis a prioritási kérdések miatt (Mijolla, 2005). Ha Elms (1994) szerint a Leonardo-pszichobiográfia egyik fő problémája, hogy a Leonardoval való azonosulás – amit Ernest Jonestól Harold Blumig számos szerző hangsúlyoz – következtében az elemzés tárgya túl közel került Freud érzéseihez, akkor a Dosztojevszkij-elemzés esetében ennek pont az ellenkezőjére gyanakodhatunk. Az involválódás hiányában furcsa, egyenetlen szerkesztésű munka született, ami – a Leonardoval ellentétben - megjelenésének idején meglehetősen csekély visszhangot keltett (Mijolla, im).

2.2.3.2. A Leonardo-tanulmány megítélése

A Leonardo-tanulmány a *Dosztojevszkij és az apagyilkossággal* ellentétben igen heves reakciókat váltott ki: az 1998-as magyar kiadás szerkesztői bevezetőjében Erős Frenc utal rá, hogy az írást „számos bírálat érte” (Erős, 1998, 116.), míg Hartmut Kraft (1998) szerint egyenesen „nagy nemtetszés” fogadta. Freud elmezése legfőbb problémájának azt tekintették, hogy érvelését a *nibio* (kánya) olasz szó német fordítási hibájára építette (Kraft im., Vikár, 1982). W.T. Schultz felhívja rá a figyelmet, hogy Freud alkalmazott munkamódszere, az egyetlen adatra (single cue) jelen esetben egy fantáziára épülő értelmezés a pszichobiográfiában ugyanúgy problémákhoz vezethet, mint a diagnózison alapuló érvelés (Schultz, 2005/b). Ugyanakkor eme tény jelentőségének túlértékelése a mű egészének megítélésben hiba forrása lehet, hiszen „a fantázia pszichológiai jelentőségének szempontjából... végül is lényegtelen, hogy milyen madár

volt az, amely Leonardo-t bölcsőjében meglátogatta.” – írja szerkesztői bevezetésében Erős Ferenc, hozzátéve, hogy „egyébként egy 1919-ben betoldott jegyzetben (31.sz. jegyzet) maga Freud is arra a következtetésre jut, *hogy a nagy madárnak nem kellett feltétlenül keselyűnek lenni.*” (Erős, im. 117.).

A másik, gyakran felemlített momentum a tanulmánnyal kapcsolatban Freud azonosulása Leonardoval, amelyről Freud és Nietzsche hermenutikájának összevetése nyomán már szóltam. Az erre épülő kritikák szerint a reneszánsz mester karakterének analízise és rekonstrukciója összekeveredik Freud saját önanalízisével. Az Leonardo-esszé VI. fejezetében egyébként Freud is foglalkozik életrajzírással gyakran együtt járó túlzott érzelmi bevonódással. Az életrajzírók, állítja, hősüket „gyakran azért választották tanulmányaik tárgyává, mert személyes érzelmi okokból már előzőleg különös vonzalmat éreztek iránta”, és az infantilis ideálképzés „hagyományait” folytatva egyfajta „hüvös és idegen eszményképet” csinálnak az illetőből. Ő maga ennek a nemcsak az írókban jelen levő idealizáló hajlamnak tulajdonítja, hogy az olvasók „minden patográfiát ízetlennek találnak.” Az igazság feltárására irányuló „orvoslélektani kutatás” célja azonban nem az, hogy „a fénylőt elhomályosítsa és a fenségeset a porba lerántsa”, s az sem, hogy a „nagy ember teljesítményét tegye érthetővé.” (1910/1982, 215., ill. 318.). Ez az utóbbi kitétel azonban különösnek tűnhet, mivel egyrészt Freud már a *Gradivában* kifejtette abbéli szándékát, hogy „tudni óhajtja, hogy a költő [Freudnál ez tulajdonléppen a művész szinomímája – K.Z.] (...) milyen úton-módon formálta művét” (Freud, 1907/1998, 101.), másrészt a Leonardo-tanulmány vége felé kifejti, hogy munkája céljául azon gátlásoknak a magyarázatát tűzte ki, ami Leonardo „szexuális életében és *művészi tevékenységében* [kiemelés tőlem – K.Z.] jelentkeztek.” (Freud, 1910/1982, 319.)

Olybá tűnik, mintha Freud azáltal, hogy minden egyes helyen, ahol a művészetről vagy egy adott művésztől értekezik, hangsúlyozza a pszichoanalízis illetéktelenségét a művészi teljesítmény és az alkotóképesse kérdésében, elejét szeretné venni azoknak a vádaknak, hogy a lélekelemzés túllépi kompetenciájának határait. Az „orvoslélektani kutatás” becsületes szándékaira hivatkozva és a „patográfia” műfajának hangsúlyozásával ugyanakkor kivonja önamgát azon írók köréből, akiket elfogultsággal lehetne vádolni, hiszen aki kórtani okokat keres (vagyis az orvos, természettudós objektivitásával és neutralitásával tekint a vizsgálat tárgyára) annál az ilyen attitűdök jelenléte fel sem merülhet. (A patográfiai megközelítést egyébként – mint már említettem – a modern pszichobiográfiai megközelítés elveti, lásd Schultz, 2005b.) Az elfogultság kérdése szoros kapcsolatba hozható a viszontlátás problémáival, ami a többek közt a Freud-Ferenczi

vita lényegét is alkotta (Haynal, 2003), tágabb kontextusban pedig a pszichoanalízis természettudományos objektivitásra törekvésével, amit Habermas a pszichoanalízis „szcientista önfélreértésének” nevezett (Habermas, 1993).

A Leonardo-val való azonosulás személyes és tudományos következményeit, illetve a kutatási módszertan hiányosságaiból származó hibákat az egyes elemzők eltérő módon ítélik meg, akárcsak magának a munkának az értékét. A Wittkower-házaspár a művészi személyiségről szóló könyvükben (*A Szaturnusz jegyében. A művész személyisége az ókortól a francia forradalomig*) kifejezetten elmarasztalólag szól a pszichoanalitikusok művészetpszichológiai erőfeszítéseiről; ennek során kiemelik Freud tanulmányát, hangsúlyozva annak hibáit és az azonosulás következményeit (Wittkower, Wittkower, 1999) Alan C. Elms, a kortárs pszichobiográfia egyik fő alakja könyvében (*Uncovering lives*, 1994) egy teljes fejezetet szentel a kérdésnek, (*Freud as Leonardo*); írását 10 évvel később a W.T. Schultz által szerkesztett *Handbook of psychobiography*-ban (2005b) már a beszédes *Why the first psychobiography went wrong* (Elms, 2005) alcímmel jelentette meg. Elms szerint Freud tévútra jutott munkája során, mivel involváltsága miatti megsértette a saját (egyébként ebben a tanulmányban is hangsúlyozott) pszichoanalitikus módszertani alapelveit. Ilyen elv például, hogy nem szabad érveket alapozni egy magában álló tényezőre, amelynek kirívó példája a már említett, keselyűvel kapcsolatos fordítási hiba. Elms az elhamarkodott következtetés háttérében – miként Leonardo anyjával való kapcsolata és vélelmezett homoszexualitása értelmezésének háttérében is – Freud saját anyjával való korai kapcsolatának tudattalan hatását véli felfedezni. Ennek részét képezi a Freud által oly sokszor emlegetett, és feltehetően az ő élettörténetében is szerepet játszó anyai csábítás „férfiasságot elrabló” hatása, és az *Álomfejtés*ben idézett gyermekkori álma, amelyben alvó anyját madár(!) fejű emberek hozzák be a szobába. Elms szerint Freud emellett áthágta a patomorfizálás és az idealizálás elkerülésére irányuló előírásait, és az inadekvát adatokból levont markáns következtetésekre vonatkozó tiltását is.

A Leonardo-esszé megírásának motivációját vizsgálva – igazi pszichobiográfusként – Elms rendkívül erős hipotéziseket fogalmaz meg Freud házasetének és rekonstruálható pszichodinamikai folyamatainak 1895 és 1910 közti alakulásáról. Freud felesége, Martha tudva levőleg nagyon könnyen teherbe esett, aminek nyomán súlyos egészségügyi komplikációk léptek fel nála (a bőséges gyermekáldás okozta egzisztenciális nehézségekről nem is beszélve). A korabeli fogamzásgátlási módszerek kezdetlegesek és drasztikusak voltak, a Fliess-féle áltudományos kontraszeptikus elképzelések pedig (amiben Freud érzelmi elfogultsága következtében sokáig hitt) nem hozták meg a várt

eredményt: Martha újra állapotos lett, ezúttal Annával. (Ennek az összefüggéseit Freud önanalízisével és a híres Irma-álmossal lásd Anzieu, 1986). A Freud-házaspár jobb híján a szexuális érintkezés felfüggesztése mellett döntött, aminek következtében Freud aszkétikus életmódra rendezkedett be (erre McLaren is határozottan utal, lásd i.m.). Elms a Martha húgával, Minnával kapcsolatos pletykákat – amelyek feltehetően Jungtól eredtek – határozottan cáfolja, és véleménye szerint Freud a század első évtizedére ténylegesen önmegtartóztatóvá vált. A Leonardo-elemzés megírására irányuló sürgető, erős belső ösztönzést a homoerotikus libido előtérbe kerülése (lásd a Fliess-szel, majd Junggal és Ferenczivel folytatott bensőséges, majd hosszabb-rövidebb idő után konfliktuózássá vált baráti kapcsolatokat), és annak szublimáció formájában történő elintézési lehetősége adta, amely utóbbi folyamat számára a Freud szerint hasonló konfliktusokkal küzdő Leonardo alakjával való elmélyült foglalkozás ideális tereppé változhatott. Elms szerint az a kifejezés, amit egy Jungnak 1910-ben írt levélben Freud használ az absztinencia évei után időszakosan újra fellobbanó ösztönkésztetéseinek leírására – „eroticizmusom indián nyara” –, valójában erre, és nem a tényleges szexuális tevékenység újraélésére vonatkozik. (Elms, 1994. 46.)

Harold Blum 2001-es elemzése – bár az identifikáció tényét vitán felül állónak veszi - Elmsénél jóval kevésbé pszichobiográfiai indíttatású (Blum, 2001). Blum szerint a megfelelően kidolgozott modern módszertani és elméleti háttér akkori hiányának ismerete nyomán egyértelmű, hogy a Freud írásában megfogalmazott gondolatok úttörő jelentősége elhalványítja az általa elkövetett naív hibák következményeit. Emellett, hogy a tanulmányt a Leonardo-témában számos művészettörténész is megkerülhetetlennek tartja, ezt az esszét tekintjük a művészi kreativitás pszichoanalitikus megértésére irányó első komoly kísérletnek és minden későbbi, hasonló próbálkozás előzmények nélküli ősmintájának. Ezen felül, állítja Blum, a munkában olyan pszichoanalitikus témák és fogalmak kerülnek bevezetésre, amelyek a későbbi évtizedekben a pszichoanalízis fejlődésében meghatározó jelentőségűvé váltak. Itt nem csak a homoszexualitás egy formájának a patogenezisére vonatkozó hipotézisekre kell gondolni, hanem a nácizmus koncepciójára, illetve arra a felismerésre, hogy pre-ödipális fejlődési fázisnak, az anya-gyerek kapcsolatnak milyen óriási befolyása van az egyéni sors alakulására. Érdekes prioritási kérdéseket vet az a tény, hogy a homoszexualitás ezen változatával kapcsolatban Freud utal Isidor Sadger (A Leonardo-tanulmány 43. lábjegyzetében), a korai pszichoanalízis egyik fontos alakjának a kutatásaira, aki homoszexuálisok analízise nyomán hangsúlyozta az anya korai hatásának a szerepét. Emellett azonban – Paul Nacke nyomán - Sadger használta az analitikusok közül

először a „nárcizmus” kifejezést is. Sadgernek egyébként nagy szerepe volt a pszichobiográfiai módszer kialakulásában is. A Leonardo-tanulmány évében, 1910-ben megjelentetett egy pszichoanalitikus biográfiát Heinrich von Kleistről, sőt Conrad Ferdinand Meyerről már 1908-ban (Mijolla, 2005). Elképzelhető, hogy Freud saját művészetpszichológiai írása megjelentetésével kapcsolatos sietsége, amire Elms pszichodinamikai mozzanatokot sejtve utalt (1994), a műfajjal kapcsolatos prioritási kérdésekkel is összefüggésben áll.

A Leonardoval való azonosulásban Blum nem feltétlenül annak a veszélynek a forrását látja, hogy az elemzés áttételes önanalízisbe fordul; sokkal inkább a szelf felépítésének lehetőségét látja ebben, ami lehetővé tette Freud számára, hogy a egyúttal a pszichoanalitikus módszer használati lehetőségeit is bővítse. „Leonardo és Freud – írja Blum - egyaránt kivételesen tehetségesek voltak az érzékelés különféle formáinak, a képzeletnek, a szimbolizmusnak és a gondolkodásnak a használatában. Leonardo, minden kétséget kizáróan a reneszánsz ember modellje, Freud számára olyan kreatív ideál volt, akivel azonosulhatott. Freud *Leonardo*-ja olyan megkomponált portré, amely bemutatja a képzelet és a gondolat, forma és a funkció, a felszín és a mélység szerepét mind a művészetben, mind a pszichoanalízisben.” (Blum 2001, 1423.)

2.2.3.3. „A művésznak szerencsés a természete.” Freud víziója művészi személyiségről és az alkotási folyamatról a *Leonardo da Vinci* egy gyermekkori emlékében

A Leonardo-tanulmány, miként Vikár György is utal rá, „szokatlan világossággal mutatja be a pszichoanalitikus módszert.” (Vikár, 1982, 325.) Freud a gyermeki pszichoszexuális fejlődésről felvázolt nagyívű elképzelésének szinte minden koncepcióját felvonultatja pszichobiográfiai rekonstrukciójában, amely azonban az ösztönelméleti megfontolásokon túl már jövőbe mutató elképzelések (nárcizmus, korai tárgykapcsolatok) csíráit is magában foglalja. A pszichoanalitikus biográfia alapvetően abban különbözik a másfajta életrajzi megközelítésektől, hogy „nem haladhat el szótlánul a vizsgált személy szexualitása, nemi sajátosságai mellett, amint ezt számos életrajzíró diszkrécióból vagy prűdériából teszi.” (Freud, 1910/1982, 261.) Freud nem csak hogy nem megy el a szexualitás mellett, hanem kifejezetten a nemi ösztön alakulásának viszontagságait használja vezérfonalul kutatásaiban, és a művészi és tudományos tevékenységre irányuló szenvedélyes törekvések mélyén felfedezi a korán jelentkező erős nemi vágyakozást, végig követi annak sorsát a kényszerű gyerekkori frusztrációtól az ifjú- és felnőttkori

metamorfózisokon át a „szexualitás hűvös elutasításáig.” (im. 263.) Leonardo, a kreatív zsenialitás mintapéldája, a „Mindenoldalú Géniusz” (im. 255.) ez utóbbival az aszkétikus ideál romantikus, schopenhaueri víziójának (1818/1991) megtestesítőjévé válik, aki kivételes adottságai nyomán képessé válik önmagában felfüggeszteni az akarat (~ ösztön) megalázó hajszáját, és egész lényét a kontemplációnak, a művészetnek és a tudománynak szenteli. A „szenvedélyt tudásvágygá változtatta át.” (266.)

A pszichoanalitikus elemzéseinek anyagát a pácienssel való hosszú, elmélyült, személyes kapcsolat nyomán szerzi be. Hogyan képes szert tenni ilyesmire valaki olyanról, akitől évszázadok választják el? „Pszichológiai elemzéseink – írja Freud James Stracheynek 1928-ban – nem elégségesek még azoknál sem, akik térben és időben hozzánk közel állnak, hacsak nem tudjuk őket éveken keresztül a leggondosabb vizsgálat tárgyává tenni, de tudásunk tökéletlensége és szintézisünk esetlensége még akkor is lerombolja őket. Úgyhogy a múlt idők emberei esetében ugyanabban a helyzetben vagyunk, mint azoknál az álmoknál, amelyekhez nem kaptunk asszociációt – csak a laikus várhatja tőlünk, hogy ilyen álmokat értelmezzünk.” (idézi Halász, 2002, 142.) Az ilyen álmok esetében a pszichoanalitikus a szimbólumelemzés eszközéhez kénytelen nyúlni (amely egyébként akkor is megtörténik, ha a páciens képtelen asszociációt hozni a motívumhoz); ez később mélylélektani elemzések legnépszerűbb, egyben sokat vitatott módszerévé vált (Freud 1917/1986, 1933/1994).

A lehetőségek nagymértékű korlátozottsága ellenére Freud mégis megkísérelte a rekonstrukciót, amelynek módszertani alapelveit a tanulmány VI. fejezetében fejteti ki. „A pszichoanalitikus vizsgálat anyaga, mellyel dolgozik: az élettörténet adatai – egyrészt adottságok és környezeti befolyások véletlenei, másrészt értesülések az egyén reakcióiról. A pszichés mechanizmusok ismeretének birtokában törekszik az egyén személyiségét reakcióiból dinamikus kibontani – eredeti lelki ösztönereit felderíteni éppúgy, mint ezek későbbi fejlődését és átalakulását. Ha ez sikerül, akkor a személyiség életútja alkat és sors, belső erők és külső hatalmak összjátékával megmagyarázható” (1910/1982, 322.) A vállalkozás esetleges kudarcának oka – teszi hozzá – nem a pszichoanalízisben, hanem az anyag bizonytalan és hibás mivoltában keresendő. Azonban létezik két tényező, amit a pszichés mechanizmusok biztos ismeretében sem lehet maradéktalanul magyarázni: az elfojtás és a szublimációs készség egyénre jellemző mennyiségi és minőségi sajátosságai. Ennek következtében Freud beismeri, hogy ezeket a karakter organikus alapjaira kell visszavezetni, de hozzáteszi, hogy ennek ellenére „mégsem akarjuk a tiszta pszichológiai

kutatás talaját elhagyni.” (u. ott 324.) Így válik a Leonardo-tanulmány a pszichobiográfia és a narratológia kulcsfontosságú művévé.

A tanulmány alapgondolata, hogy a tudományos és művészi megismerésre irányuló olthatatlan vágy hajtóereje az erős gyermekkori ösztönkésztetés, ami elsősorban az infantilis szexualitás részletösztöneit jelenti. Az I. fejezetben Freud kiemeli a kutatóösztön, a gyermekkori szexuális kutatás szerepét, ami az éretlenség következtében óhatatlanul zátonyra fut. „Az intellektuális próbálkozás e kudarca, úgy tűnik, tartós és mélyen deprimáló.” – írja. Ennek nyomán a szexualitással szoros kapcsolatban álló kutatóösztön három lehetséges sorsa az (1) intelligencia egy életre szóló beszűkülése, (2) a szexuális kielégülést helyettesítő töprengési kényszer, és a (3) tudásvágyba szublimálódás. A szublimáció nyomán kialakult lelki struktúrák azonban túl sok libidót köthetnek magukhoz, minek következtében a későbbi szexuális élet - miként ez Leonardo esetében is történ - elszegényedik. Ezt követően az orális részletösztön viszontagságai kerülnek megtárgyalásra. Leonardo egyetlen gyermekkora utaló naplórészletében egy jelenetre utal, miszerint bölcsője szélére egy keselyű szállt, és farkával böködte az ajkait. A jelentősnek megélt gyermekkori történések legtöbbször a fantázia jellegzetességeit mutatják. Leonardo keselyűfantáziája, állítja Freud a keselyűszimbólum interpretációja nyomán, a szoptató anyára vonatkozó fantázia átalakulása passzív homoszexuális („coda”-farok, ~ pénisz) ábrándképpé. Ez utóbbi tehát „nem más, mint átalakított formája egy másik szituációnak, amelyben egykor valamennyien jól éreztük magunkat, amikor csecsemőkorban az anya vagy a dajka mellbimbóját szájunkba vettük, hogy azt szopjuk. Az élet ez első élvezetének organikus benyomása bizonyára elpusztíthatatlanul belénk vésődött.” (277.) Az oralitásnak, elsősorban a frusztráló korai élményeknek a kreativitásban játszott szerepére egyébként később Frank Barron kutatásai is rávilágítottak (Barron, 1973.) A keselyűfantázia egyúttal az apa hiányának a szimbolikus feldolgozásaként értékelhető, hiszen az ismert egyiptomi mítosz – amit Freud szerint Leonardo is jól ismerhetett - úgy véli, a keselyű szűznemzéssel szaporodik. Ez megnyitja az utat a Krisztussal való azonosulás felé is, hiszen ő is hasonlóképpen fogant. A keselyűfantázia az álomképhez és a művészi produktumhoz hasonlóan - és azokkal szerves kapcsolatban állva – kreatív alkotás, túldeterminált és sűrített lelki képződmény: megjelenik benne az ösztönvonatkozás (oralitás-szoptatás-farok), a tárgykapcsolati elem (apa korai hiánya) és az én felépítésére irányuló tendencia (Krisztus-azonosulás) (3. ábra).



3.ábra: Balra: Leonardo *Szent Anna harmadmagával* című műve, jobbra a keselyű Oskar Pfister által feltételezett sziluettje a festményen

A III. fejezetben Freud tovább gazdagítja a keselyű-motívum pszichoszexuális értelmezését. A hímnős madár fantáziája nyomán megjelenik a fallikus anyára és a kasztrációra vonatkozó ödipális elképzelés és szorongás, intenzív nézelődési kedvvel párosulva. (A nézés szerepére később, a vizuális kreativitás vizsgálatokkor még visszatérek.) Ugyanez a fejezet tartalmazza a jól ismert elemzést a homoszexuális beállítottság kialakulásának dinamikájáról, amelyben Freud – miként azt Blum (2001) is hangsúlyozta – a korai anya-gyermek kapcsolat jelentőségét és a nárcisztikus tendenciák szerepét emeli ki. (1) Nárcizmus, (2) androgüinitás és eszményített homoszexualitás (vagy adott esetben biszexualitás), és ennek háttérében az (3) anyához, az anyai világ élményeihez való archaikus kötődés fennmaradása – olyan, egymással szoros kapcsolatban álló karakterisztikumokat emel itt ki Freud Leonardo személyiségének elemzése nyomán, amelyből egy jellegzetesen romantikus művésztípus körvonalai rajzolódnak ki. (1). A romantika költőinek individualizmusa jelenti a romantika hipertrofizált énjének (Baumeister, im.) első megjelenési formáját, amelynek kései, torz változata a fogyasztói társadalom nárcisztikus énje (Lasch, 1997), amikor már mindenki híressé válhat tizenöt percre, mindenféle kreatív teljesítmény nélkül. (2.) Doorman (2003) felhívja a figyelmet arra, hogy Friedrich Schlegel korabeli botrányregénye, a *Lucinda* a hagyományos férfi-nő polaritás feloldódását mutatja, és „a nemek e keveredése erősen emlékeztet az oly sok romantikus portrén megjelenő androgüinitásra, és a romantikus (hímnemű) zseni feltételezett női vonásaira.” (Doorman, im. 60-61.) A romantikus „feloldódás a másikban”, a „lélekcsere”, amit a nárcizmus kutatásából kiinduló Kohut iker-élményével (Kohut 1977/2007), sötétebb formájában a *Doppelgänger*-motívummal hozhatunk kapcsolatba,

egyrészt a romantikus művész már-már szerelmi művészbártságaival, bi- és homoszexuális vonzalmaival áll összefüggében, másrészt a határok eltűnésének, az „óceáni élménynek” a mámorával amit Freud (1930/1982) a primer érzés (primer nárcizmus) mindent átfogó élményének regresszív visszatéréssel magyaráz. (De ide kapcsolhatjuk az ósóceán metaforáját használó Ferenczi „thalasszális regresszió”-elképzelését is, Ferenczi, 1928/1997.) Ismeretes, hogy Bálint Mihály a kifejezést kritizálva a „primer szeretet” fogalmát ajánlotta a primer nárcizmus helyett (Bálint 1967/1994), amely arra utal, hogy az eredeti élmény az (3) anyához kapcsolódik, s az óceáni élményekben (zene, extázis, csúcselmények, drogmámor...) az anyai világába történő regresszióval kell számolnunk. A nárcisztikus, komplikált szexuális orientációjú és az „óceáni” (~ anyai) világhoz kapcsolódó, abból ihletet merítő művészek egész sorát találjuk a „romantikus rend” időszakában az írók (Byron, Oscar Wilde) a zeneszerzők (Wagner) vagy képzőművészek (Dalí) között, de ez a típus a klasszikus popkultúrában, a romantikus rend utolsó megnyilvánulásában is fellelhető volt.

Az anyai dimenzió fontosságának és sajátosságainak Freud hosszú oldalakat szentel Leonardo elemzésekor. Nagyon sajátos, írja, hogy Leonardo naplójában egyáltalán nem beszél anyjáról, noha „a tudattalanban még mindig erotikusan színezett vonzalom” fűzte hozzá (im. 294.) Az egyetlen árulkodó jel, amit Freud a vágy és a (kényszeres) elhárítás kompromisszumképződményének tart, anyja temetési költségének a számlája, ami az eltolás mechanizmusa nyomán „a gyász felismerhetetlenségig leplezett nyilvánítása” egy olyan helyzetben „amikor az elnyomott érzésnek meg kellett nyilvánulnia.” (u.ott) Bár tartózkodnék attól, hogy abból messzemenő következtetéseket vonjak le ebből, de kétségtelen tény, hogy Salvador Dalínál egészen hasonló konstellációra találunk az anyjával való kapcsolatban (Kőváry, 2008). Dalí erősen kötődött az őt lányként nevelő Donna Felípához, aki Dalí 16 éves korában húnyt el. Ez feltehetően akkora traumát jelentett számára, hogy a festő, aki minden egyes családtagját többször is lefestette fiatal éveiben, anyját sosem ábázolta, és amikor később „beszélt” róla, akkor azt nagyon különös formában tette. 1929-es *Szent szív* című festményének alcíméül azt adta, hogy *Időnként élvezettel köpök az anyám portréjára*. A *Vágy talánya* című festményen többszörösen felbukkan a „ma mere” – „anyám” feliratt, ezt a képet Dalí szakértők szerint az anyai élményeket fellobbantó későbbi feleség, Gala ihlette, (Maddox, 1993, Rodriguez, 2000) Noha ez a drasztikus gesztus értékelhető szürrealista provokációként, a személyes indíttatás félreismerhetetlen. (Ennek további részleteire még visszatérek.)

Freud a tanulmány teljes IV. részét az anyai hatás értelmezésének szentelte, amelyben Leonardo két festménye, a *Mona Lisa* és a *Szent Anna harmadmagával* nyomán igyekszik demonstrálni a művészi ábrázolás érzelmi és tárgykapcsolati gyökerezettségét. Freud rekonstrukciója szerint Mona Lisa del Giocondonak, a híres festmény modelljének rejtélyes mosolya Leonardoban „anyja emlékét idézhette fel első gyermekéveiből”, azét a Leonardót egyedül nevelő anyáét, akinek kizárólagos szeretetétől később elszakították. (Collins később egyébként kimutatta, hogy Leonardo anyjának a festő két és fél éves korában született egy lánya, így a Leonardo és Katalin között működő kizárólagos szeretetkapcsolat, amit Freud feltételezett, koránt sem magától értetődő, idézi Blum, im.) Az anyától való elszakadásnak, a szeparációnak a nagy jelentőségű, itt felmerülő gondolatát, valamint annak összefüggését a szorongással, a gyászfolyamattal és az én alakulásával az elveszett tárggyal való azonosulás nyomán Freud csak évekkel később kezdi el módszeresen kifejteni (*Gyász és melankólia*, 1917/1996, *Gátlás, tünet, szorongás*, 1926/2003). A korai élmény hangsúlyozásával *A költő és a fantáziaműködés* alkotási pszichodinamikát magyarázó elképzelései térnek itt vissza („valamilyen erős, aktuális élmény a költőben / ~ a művészen/ felébreszti egy korai, legtöbbször gyermekkori élmény emlékét, amely kiinduló vágya az alkotásban teljesül be”). Ez a folyamat, mint láttuk, analóg az álomképződéssel is (nappali benyomás – aktuálisan tudattalan – gyermeki tudattalan – álommunka).

A felelevenedő anyakép azonban ambivalens tartalmú. Leonardonak sikerült a Mona Lisában egyszerre megragadni a „határtalan gyengédség ígérését” és a „baljóslatú fenyegetést” (Freud 1910/1982, 305.), azt, ami Freud szerint eredetileg az anyaimágó sajátja, és onnan vetül rá a festmény modelljére. Az anya-reprezentáció ilyen jellegű ambivalens leképződése számos tárgykapcsolat-elméleti fejlődésmodellben (Melanie Klein, Edith Jacobson) kiemelkedő szerepet játszik (lásd pl. Fónagy –Target, 2005) Mi okozhatta azt, hogy az anyai képbe ilyen fenyegető elemek vegyülnek? Az Ödipusz-komplexusra építő klasszikus magyarázat szerint az anyai tárgy azért válik tabuvá és szorongást keltővé, mert a kasztráló apa fenyegető árnya vetül rá. Úgy tűnik, mintha itt valami másról lenne szó. A szép firenzei nő arcjátékával kapcsolatban Freud a félelmetes elemet „követelőző, a férfit, mint valami idegent felemésztő érzékiség”-ként határozza meg (297.) A keselyűfantázia is a „szeretetnyilvánítás hevességéről” tanúskodik (306.), ami a férj hiányában erotizálta az anya és a kisfiú kapcsolatát, és ezzel „megfosztotta férfiasságának egy részétől.” (u.ott).

Freud eme leírásban, ami a preödipális, anyai hangsúlyú pszichológia talán első megfogalmazása, az anyai, női elem ödipális fenyegetéstől független ambivalenciája jelenik meg. A kasztrációs fenyegetést itt az anya/nő sötét, mohó, bekebelező oldala képviseli, és nem a tiltott vágyat büntető, kasztráló apa. Barbara Creed a nőiség eme dimenzióját szimbolizáló *vagina dentata*-ábrázolásokat elemezve arra utal, hogy Freudnál az anyai elem háttérben maradása következtében a nő sosem kasztráló, hanem mindig kasztrált (Creed, 1993). Kijelentését a fentiek értelmében annyiban kell módosítanunk, hogy az anya, mint kasztráló nem jelenik meg *explicit* módon a freudi fejlődélméletben, ám a Leonardo-tanulmány ezt részben elővételezi.

A művészi alkotás létrejöttének motivációs tényezőit vizsgálva Leonardo sorsán keresztül Freud bemutatja, hogy az aktuális élmények nyomán megelevenedő, anyával kapcsolatos archaikus érzelmi élmény hogyan transzformálódik (szublimálódik) kreatív tevékenységgé, és hogyan születnek ennek a nyomán esztétikai értékek. A felnőtt festő találkozik az anyát idéző mosollyal (ennek az összefüggéit az elmúlt évtizedekben a kutatások fókuszába került anyai affektív tükrözéssel Blum részletesen tárgyalja a Leonardo-tanulmányról írt cikkében, lásd im.). Az ezzel kapcsolatos vágystruktúra azonban „egy gátlás uralma alatt állott”. Az anyai tárgyra vonatkozó tiltások klasszikus, ödipális magyarázat mellett, mint láttuk, Freud felvázolja azok preödipális forrásait is: a winnicotti kifejezéssel élve „intruzív” anyhoz való fixációt, a vele történő azonosulás miatt bekövetkező nárcisztikus-homoszexuális fejlődést, illetve az anyai elem baljóslatú, megsemmisítő karakterét. A gátlások következtében a vágy kerülőúton érvényesül: Leonardo „festő lett, hogy ezt a mosolyt ecsetjével alkossa meg.” (u.ott) Festményeiben feloldja és meghaladja fejlődésének anomáliáit: az általa alkotott androgün alakokban (pl. Bacchus) „szerelmi életének szerencsétlenségét (...) teszi semmissé és haladja meg művészileg, midőn az anyától elbűvölt fiú vágyata férfi és a női lények ily boldog egységében valósítja meg.” (307).

Freud a korai tárgykapcsolati élmények hatásának két másik, műalkotásokban visszatükröződő aspektusát is kidomborítja. Egyrészt az első művész-biográfus, Giorgio Vasari nyomán utal arra, hogy Leonardo művészi ténykedésének első, gyermekkori megnyilvánulásai (gyerekfej-, és nőfej-plasztikák) az anya-gyerek diád leképzésének tűnnek. Másrészt tapasztalatainak sajátosságai pontosan követhetők a *Szent Anna harmadmagával* című festményen, ahol Leonardo szokatlan módon ábrázolja Máriát, a gyermek Jézust, és Mária anyját, Annát. Mária és Anna teste egybemosódik, életkoruk közt nem lehet markáns különbséget tenni. Freud szerint ez arra utal, hogy Leonardo kora

gyerekkorában két anyafigura volt: miután Katalintól, édesanyjától elszakították, Donna Albeira, apjának felesége lett a második „anya”. Ez az egyik lehetséges pont, ahol Leonardo analízise és Freud ön-analízise találkozik: neki is két „anya” volt, a dajkája és az édesanyja. (Harsch rámutat, hogy élete során Freud számos olyan figurával azonosult, akinek két anyja volt: Leonardo mellett ilyen volt Michelangelo, Ödipusz és Mózes is, idézi Blum, 2001) Schapiro azonban már az 50-es években feltárta, hogy ez a fajta, Freud szerint szokatlan és egyéni ábrázolásmód koránt sem volt olyan ritka a korban (Schapiro, 1956). A művészi ábrázolással kapcsolatos pszichológiai kijelentések esetén nagyon körültekintően kell megítélni a korszak művészi kifejezésformáit – írja Martin Schuster -, mert különben az elemző hajlamos lehet olyan motívumoknak is lélektani jelentést tulajdonítani, ami valójában csak korabeli ábrázolási konvenció (Schuster, 2005). A hajlam forrása ez esetben a személyes érintettség lehet; az elemző túl közel állt az elemzethez (Elms, 1994)

A freudi pszichoanalízis azonban döntően mégiscsak ödipális fókuszú, apaközpontú pszichológia. Freud az esszé V. fejezetében fejti ki, hogy az őt elhagyó, majd visszatérő apa befolyása milyen szerepet játszhatott Leonardo művésszé válásában, ami elsősorban a gyakran félbehagyott vásznak iránti mutatkozó attitűdjében fejeződik ki. „Az alkotóművész – írja – műve atyjának érzi magát. Leonardo festői műveire az apjával való azonosulásnak végzetes következménye volt. Megalkotta őket és nem törődött velük, mint ahogy apja sem törődött vele.” (Freud 1910/1982, 310.) Az apa emellett - Freud meggyőződése szerint – a legtöbb embernél a személyes istenkép forrása, annak felmagasztalása és szublimációja. Az apa korai hiányának következtében Leonardot nem kötötték a dogmák és a vallás korlátozásai, amikor tudományos – pl. anatómiai - kutatásait folytatta. Ezeknek a kutatásoknak a forrását, mint korábban láttuk, a gyermekkori szexualitásban kell keresnünk, de Freud szerint ugyanez a gyermek játékaiban is a hajtóereje. Ez az utolsó motívum, amit – *A költő és a fantáziaműködés*-ből már ismert módon – a nagy művész kreativitásának pszichológiai magyarázatok szamba vesz. Leonardo – állítja – a nagy emberekre jellemző módon egész életében megőrizte lényeg gyermek természetét, ami megmutatkozott játékkészítő hajlamában, művészi álcázásaiban, meséiben, rejtvényeiben, játékos fantáziájának korlátlan kiélésében. A játékosztón – amely idősebb korában fokozatosan elhalványult benne – hosszú fennmaradása is azt bizonyítja, hogy „milyen lassan szakadt el a gyermekségtől, aki gyerekkorában a legnagyobb, többet már el nem ért, erotikus boldogságot élvezte.” (317.)

Leonardo da Vinci személyiségfejlődésének elemzése, amelyet Freud a „megértő lélektan” (Dilthey) eszközeivel végzett el, hibáival együtt az idiografikus megközelítés, a narratív, hermeneutikai nézőpontot érvényesítő pszichobiográfiai módszer első szisztematikus alkalmazása, amely kiindulópontul szolgált nemcsak közvetlen tanítványai, de a módszert a következő száz évben következetesen továbbfejlesztő pszichológusok számára is (Erikson, 1950/2002, 1958/1991, Elms 1994, Schultz 2005/a.) Freud ebben a művében kimutatta, hogy a gyermekkor a művész kincsesára, a maga kíváncsiságával, vágyaival és szorongásaival, a legkorábbi szeretetkapcsolatok érzelmi élményeivel a kreativitás örök forrása; ezeket a benyomásokat „semmilyen későbbi élmény sem foszthat meg többé jelentőségüktől.” (1910/1982, 281). Ez a varázslatos gyermekkori világ, mint egy elsüllyedt földrész, minden ember tudattalanjában tovább él, és az álmok, az elvétések, a választások, esetenként a neurotikus tünetek és az ismétlési kényszer formájában ad hírt magáról. Ám „a művésznek – írja Sigmund Freud, az elsüllyedt kontinens „konkvisztádora”, ahogy magát nevezte – szerencsés a természete: legtitkosabb, önamaga előtt is rejtett lelki rezdüléseit alkotással fejezheti ki, mely másokat, neki idegeneket, nagy erővel ragad magával, anélkül, hogy ők tudnák, ez az elragadtatás honnan származik.” (u. ott, 296.)

3. Az ösztönelmélet vonzásában

3.1. A tudattalan, a művészet és a neurózis

Freud úttörő kutatásait követően a módszert az analitikusok egyre szélesebb körben kezdték alkalmazni művészeti alkotások és a művészek személyiségének elemzésére. Ezek során a tanítványok – Isidor Sadger, Otto Rank, Hanns Sachs, Wilhelm Stekel és mások - a művekben ábrázolt jellemek és cselekmények pszichoanalitikus felfedezésekkel – elfojtás, Ödipusz-komplexum - összhangban álló sajátosságait igyekeztek kimutatni, és az alkotást az alkotó feltételezhető konfliktusaival hozták összefüggésbe. Az értelmezések módszertana az *Álomfejtés*ben kifejtettek nyomán alakult ki: a szöveg manifeszt homlokzata mögött az analitikus speciális tudása nyomán képessé vált kimutatni a látens tartalmakat, amely következtetni tudott a szerző lelki dinamikájára. 1912-ben Otto Rank és Hanns Sachs szerkesztésében megjelent az eredetileg *Eros und Psyche* névre keresztelt *Imago* című folyóirat, „kizárólag a pszichoanalízisnek a szellemi alkalmazása számára.” (Freud, 1914/1989, 130.) A folyóirat adott teret azoknak a pszichoanalitikus munkáknak, amely a vele határos szellemtudományi ágakkal (antropológia, filozófia, irodalom, teológia, nyelvészet) való átfedéseket és a lehetséges kapcsolódási pontokat vizsgálta. Az *Imago*

1937-ig létezett, és a művészeti témákkal foglalkozó írások legfontosabb kérdései Schönau szerint a (1) művész és a neurotikus rokonságának, az (2) életrajz és a művek összefüggéseinek taglalása, valamint a (3) patográfia és a pszichobiográfia módszerének legitimizálása volt (Schönau, 1998).

Rank és Sachs 1916-ban jelentették meg közös könyvüket, ami angolul *The significance of psychoanalysis for the mental sciences* címmel látott napvilágot (Rank, Sachs, 1916) A hét részből álló mű ötödik fejezete az *Esthetics and psychology of the artist* címet viseli. Ebben Rankék az esztétikai reakció pszichológiáját és a műalkotás létrejöttének feltételeit tárgyalják a klasszikus freudi pszichoanalízis fogalmi rendszerében. A műalkotás (elsősorban a költői alkotás) szuggesztív erejének vizsgálata során kitérnek annak a tudattalanhoz, az affektusokhoz, a fantáziához való viszonyára, és Freudnál némileg részletesebben leírják azokat a poétikai eszközöket, amelyekkel a művész elleplezheti anyagának kapcsolatát az elfojtott ösztönös vágyakkal. Az elfojtott ösztönkésztetések, amelyek az irodalmi műben ábrázolásra kerülnek, döntően a gyermekkori szexualitáshoz, az Ödipusz-komplexushoz kapcsolhatók, mivel „ez az a szublimált ösztönös erő, amelyből a különféle népek minden időkből mesterműveiket megalkották.” (im. 103.) A költő a szükséges átalakításokat – amelyről Freud is beszélt a *Költő és a fantáziaműködésben* - elvégezheti a motívumok transzponálásával, az ellentétbe fordítással, a folyamatok megduplázásával, az anyag sűrítésével és legfőképp a szimbólumhasználattal, amelyek az elfojtás és a tudattalan, infantilis eredetű vágy közti konfliktus időleges megoldását teszik lehetővé a többi kompromisszumképződményhez hasonlóan. A műalkotás lényegéhez tartozik, hogy befogadásával általa és rajta keresztül a megjelenített drámai eseményekhez kapcsolódó negatív affektusok (kín, szomorúság) örömrézzé változhatnak át.

A művészi alkotás folyamatában a legfontosabb tényezőnek a tudattalanhoz való viszonyt emelik ki, ahonnan a művészi anyag származik. A tudattalanból eredő inspiráció a kapcsolatok és az alakzatok azon összefüggéseinek hirtelen belátását és megvilágosodását jelenti, amelyek korábban teljesen ismeretlenek voltak a művész számára, és amelyeknek az előzményei és összetevői formátlanul és homályosan kavarogtak bensőjében. Ezek az előzmények a fantáziaképződményekhez és a nappali ábrándokhoz hasonlíthatók, de a kész műtől a „forma és a szabály hiánya” (im. 95.) különbözteti meg azokat. A folyamat misztikusnak tűnő eleme vezetett korábban ahhoz az elképzeléshez, hogy a művész ezeket a belátásokat az isteni sugallatnak köszönheti, mivel a tudata számára ezek nem voltak hozzáférhetők. A pszichológia, hangsúlyozzák Rankék, amikor magyarázatot keres erre a

jelenségre, immár nem boldogulhat a tudattalan fogalma nélkül; a kérdés az, hogy honnan származik az az inspirációt megelőzően nem ismert pszichikus anyag, amivel a művész dolgozik? Hogyan válik a tudattalan tudatossá, és mely mechanizmusok felelősek ezért az átmenetért? Az egyetlen biztos, ismert momentuma a folyamatnak az öröm infantilis forrásaihoz történő regresszió, ami viszont szükségessé teszi a neurózis és a művészet viszonyának a tisztázását (ami, mint fentebb láttuk, az *Imago* egyik célkitűzése volt). A két jelenség igen gyakran kevert formában mutatkozik, mivel a regresszív örömforrás egy része művészi inspirációt, egy másik viszont neurotikus tüneteket generálhat.

A neurózis Rank és Sachs szerint lehetetlenné teszi, hogy a páciens lelki tartalmait olyan jelentéssel lássa el, amelynek segítségével élményeit mások számára is hozzáférhetővé teheti; így a betegség nyomán a szociális kapcsolatai sérülnek. A művész – sajátos sorsából fakadóan – nehezen alkalmazkodik a környezetéhez, de ért hozzá, hogy olyan formába fejezze ki szubjektív élményeit, ami nem csak hogy megértésre talál, de örömet szerez másoknak, ezáltal megszerzi elismerésüket és vonzalmukat. Ezen felül azonban megfigyelhető számos közös pszichológiai sajátosság, ami a művész és a neurotikus régóta megfigyelt hasonlóságának alapját adja. Ilyenek (1) a hangulat hirtelen változásai, (2) a mérséklet hiánya a szeretetben és a gyűlöletben és (3) a gyakorlati célok stabil követésének képtelensége a tudattalan tudatra gyakorolt fokozott befolyásának tulajdonítható. A primitív mentális erők erős nyomása következtében a kulturális határok rendszeresen áthágásra kerülnek, ami miatt (4) erős büntudat alakul ki; ez viszont racionalizáció formájában morális túlfinomultsággá alakul át, és a következetes határátlépések következtében folyamatosan változik. Általánosságban elmondható, hogy a művészekben (5) a kompenzálatlan mentális ellentétek tovább fentmaradnak a tudatban, mint az átlagembernél (Rothenberg ezt a sajátosságot a „janusi gondolkodás” kifejezéssel illeti, Rothenberg, 1978). Mind a művésznél mind a neurotikusknál megfigyelhető (6) az irritabilitás és az érzékenység, aminek következtében egy jelentéktelennek tűnő külső esemény indokolatlan mértékű érzelmi reakciót válthat ki.

Az alkotóképesség és a (lelki) betegség összekapcsolódásának gondolata, miként a bevezető részben is láttuk, végig kísérte a művészet történetét Platóntól a romantikáig és a 20. századig, és a mai napig része a művész romantikus színezetű szociális reprezentációjának. A 19. század végén két, ezzel kapcsolatos eszmetörténeti szál egybefonódásának lehetünk tanúi. Az egyik a romantika betegség-felfogása, amely a betegséggel együtt járó egzisztenciális határhelyzetben a megismerés lehetőségét látja („a betegség oldaláról sikerültek legjobban a kutatások, a legmélyebb előretörések az emberi

természet homályába”, így Thomas Mann, 1947, 9.) A másik vonulat az orvostudomány fejlődésével együtt járó medikalizációs tendencia, amely a korábban a művészet, a vallás és a filozófia hatáskörébe tartozó jelenségeket (erotika, művészet) egyre inkább az orvostudomány illetékességi körébe vonja, amely irányba az első lépéseket ez irányba már Arisztotelész megtette melankólia- fogalmával.

A pszichoanalízis ebből a szempontból is átmeneti jelenségnek, „kompromisszumképződménynek” tekinthető, hiszen „Freud az európai szellemtörténetben (...) a tizenkilencedik századi tudomány és a Whitehead által „romantikus reakciónak” nevezett irányzatok csomópontjába” helyezhető (O’Brown 1998, 130.). Freud, bár hangsúlyozta, hogy az álom, a neurózis és a művészet közös forrása a tudattalan fantázia, igyekezett különbséget is tenni a neurotikus és a művész között azáltal, hogy kiemelte a művész abbéli képességét, hogy introverziója nyomán túlmegszállásra került fantáziaképeit a valóságba visszavezesse (1917/1986), és még Dosztojevszkij esetében is utalt a benne levő „művész” és a „neurotikus” különállására (1925/1998). (Az más kérdés, hogy időnként mégis belecsúszott a patomorfizálásba, például a Leonardo-esszé III. fejezetében, ahol a festő kényszerneurózissal határos megnyilvánulásait ecseteli.) Freud követői azonban – sajnos - nem minden esetben követték mesterük mértéktartását. Számos esetben olyan dogmatikus, patomorfizáló és redukcionista értelmezések kerültek ki a kezük alól, mint amilyen például Marie Bonaparte Poe-könyve, (Schönauf, 1998), vagy olyan kijelentéseket tettek (például Stekel), miszerint minden művész neurotikus, és a művészi tevékenység önanalízisnek és öngyógyítási kísérletnek tekinthető. „Stekel – írja Baudouin – a költők életrajzában nagyon határozott neurotikus tüneteket talált... Feltevésében odáig megy, hogy ’nem minden neuropata költő’ ugyan, de’ minden költő neuropata’, és megállapítja, hogy a költőkre a neurózisok közül a hisztéria különféle formái a legjellemzőbbek.” (Baudouin, 1973, 398.) Ennek az egyik legdrasztikusabb példája Edmund Bergler (1899-1962) munkássága, akinek a neve valószínűleg azért maradt fent szélesebb körben, mert olyan jelentős korabeli amerikai irodalomkritikusok reflektáltak elrettenve munkásságára, mint Lionel Trilling (1979b) vagy Malcolm Cowley (1976). Bergler az írást orális fixációra és pszichikus mazochizmusra épülő neurózisként írta le, amely az alkoholizmushoz és a homoszexualitáshoz hasonlít, és gyakran együtt is jár azokkal (Bergler, 1947). Ez a fajta extrém megközelítés a 20. század utolsó harmadára lassan eltűnt a pszichoanalitikus művészetpszichológiából. A téma iránti érdeklődés teljes mértékben nem szűnt meg, de konszolidálódott, és jóval mérsékeltebb elképzelések

bukkantak mind a pszichoanalitikus (Gedo,1996; Klein, 1971), mind az általános (Akinola, Mendes, 2008; Richards, 1993) szakirodalomban.

Rankék idézett könyvükben a művésznak az ösztönkésztetésekhez és a neurózishoz való viszonya mellett a külvilághoz való kapcsolódását is elemzik. A való életben a művész nem sok játéktérre lel szenvedélyei megvalósításához, ezért az inkább kreatív fantáziáját aktiválja. Ami leginkább csodálatra méltó, az az, hogy vajon honnan szerzik átfogó és mély ismeretüket az alkotók az emberi lélekről, hiszen úgy tűnik, mintha az rendelkezésükre állna, még mielőtt megfigyeléseiket legközelebbi környezetükön túlra is módszeresen kiterjesztenék. A válasz a tudattalannal való kapcsolatban keresendő. Freud is leírta, hogy a művész számára – elfojtásának lazasága miatt – a hétköznapi embernél sokkal inkább hozzáférhetőek a tudattalan tartalmak és munkamódok. Freud a tudattalant egy idő után azonban már nem csak az elfojtással azonosította: az ősfantáziák feltételezésével (1918/1998) megnyitotta az utat egyes lelki tartalmak személyen túli, filogenetikus eredetéről szóló pszichoanalitikus spekulációk előtt. A tudattalanhoz való hozzáférés Rankék értelemezésében is az én határainak az egyénen túlira való kiterjesztési lehetőségét rejti magában. „A tudattalanban – írja Rank és Sachs – eltemetve fekszik fajunk egész története, hasonlít egy köldökzsnórhoz, ami az egyént a fajhoz köti.” (im. 106.) Ez a gondolat már- már Jung – igaz, csak hat évvel később - kifejtett felfogását idézi a művész és a kollektív tudattalan kapcsolatáról (Jung, 1922/1973). A tudattalan számtalan megvalósulatlan lehetőség tárhelye, amely lehetőséget biztosít a géniusz számára, hogy tudatos énjét átmenetileg feleadva fantáziájában más személyiségekké változzék át. Shakespeare például nemcsak hogy birtokában volt mindazon tudattalan tendenciáknak, amelyből bölcs és balga, szent és bűnös figurái születtek, de képes volt arra is, hogy ezeket láthatóvá tegye, és így, „projekciói” nyomán megszabadítsa magát azoktól. (Szondi valami hasonlót állított Dosztojevszkijről is, lásd 1996) A művész pszichikuma érzékeny műszer, számára a külső események csupán ürügyül szolgálnak gazdag belső világának megelevenedéséhez, túlradó érzelmei megmutatkozásának. Ezzel a munkával élen jár a kultúra számára ellenséges ösztönrezdületek megszelidítésében és átnemesítésében; a megszokottat felváltó újabb megfogalmazásaival lehetőséget biztosít a kevésbé tehetségesek számára, hogy esztétikai élményeik nyomán megszabaduljanak az ártalmas késztetések keltette feszültségektől. A művészet a tág értelemben vett romantikusok (Schiller, Schopenhauer, Nietzsche) és Freud elképzeléseihez hasonlóan Rankéknál is „mentálhigiénés” funkciót tölt be.

Rank és Sachs tehát 1916-os munkájukban igyekeztek elméleti megfogalmazásaikkal árnyalni, részletezni, időnként kiegészíteni a freudi koncepciókat a műalkotás születéséről és a művész személyiségéről. Ebben az időszakban a pszichoanalízis még nem lendült túl a kezdeti ösztönelméleti és topográfiai nézőponton (az első valóban tárgykapcsolati szemléletű Freud-írás, a *Gyász és melankólia* egy évvel később jelenik meg); így fejtegetéseiket is zömében ez a perspektíva határozza meg. Később mind Sachs (Mijolla, 2005) mind Rank (Menaker, 1978) eltávolodott az irodalom (és a művészet) ösztönelméleti koncepciójától. Kiváltképp igaz ez Rankra, aki a 20-as évek „Titkos Bizottságot” érintő kálváriája (Bókay, 1998b) után szakított a freudi pszichoanalízissel, és az USA-ba települve önálló irányzatot alakított, amelyben a kreativitás központi szerepet játszott (Menaker, im.). Rank fontos, filozófiai színezetű elképzelései sok tekintetben az egzisztencialista pszichológiával mutatnak átfedést (Schneider, May, 1995) ezért kreativitással kapcsolatos gondolataira a 10. fejezetben még visszatérek.

3.2. Az infantilis szexualitás részletösztöneinek szerepe a kreatív folyamatban

A pregenitális pszichoszexuális fejlődés maradványai számára – írja Erik H. Erikson - „bizonyos mértékig minden kultúra szabad utat enged... A pregenitális libidó jelentős része azonban szublimálttá válik, vagyis a szexuális céloktól nem szexuális célokra térítődik.” (Erikson, 1950/2002, 62.) A freudi elmélet kreativitás motivációjára és dinamikájára vonatkozó alapgondolata, hogy a gyermeki szexualitás azon részletösztöneinek törekvései, amelyek nem integrálódnak a felnőtt (genitális) erotikába (orális, anális, fallikus, szado-mazochista vágyak, a tapogatás és nézelődés öröme, a kutatóösztön, exhibicionista-voyeurisztikus késztetések, homoszexuális és nárcisztikus vágyak), művészeknél szokatlanul erősek lehetnek. Az elfojtások lazaságának és az analizálhatatlan tehetségnek köszönhetően ezek műalkotássá szublimálódhatnak (Freud 1917/1986). Láttuk, hogy Leonardóról szóló tanulmányban részletesen bemutatja a preödipális és ödipális ösztönvágyak művészi tevékenységgé transzformálódásának útjait a nagy művész életútjának pszichobiográfiai elemzésével. A Freudot követő, de még az ösztönpszichológia fogalmi keretében maradó pszichoanalitikus szemléletű kutatások azt igyekeztek tisztázni, az egyes részletösztönök milyen szerepet játszhatnak a kreatív folyamatban.

a, Orális ösztönkésztetések

Freud Leonardoról írt pszichobiográfiájában - a keselyű-fantázia elemzése nyomán - kiemelte az orális fázis jelentőségét a művész ösztönéletének fejlődésében, bár olyan mértékű közvetlen befolyást nem feltételezett, mint a kutatóösztön vagy a játékosztön esetében. (Azt mondhatnánk, hogy Freudnál az oralitás nem az alkotófolyamat szublimációs mozzanataiban játszik szerepet, hanem a kreativitás személyiségtenyezői közt szerepel.) Az orális tendenciák kreativitásra gyakorolt hatását még évtizedekkel Freud után is sokat vizsgálták, szerencsére nem mindig a Berglerre jellemző patomorfizáló és redukcionista módon. Martin Grotjahn például az orális fázis dinamikai történéseiben az anyamelltől való elszakadás keltette archaikus dühöt hangsúlyozta, ami az alkotás tudattalan motivációs bázisát alkotja (idézi Landau, 1974). Az oralitás némileg humanisztikusabb szemléletű középpontba helyezését láthatjuk a dinamikus szemléletű amerikai empirikus kreativitáskutatás meghatározó figurájánál, Frank Barronnál. A kreatív személyekre jellemző „komplexitás” személyiségdimenzió vizsgálata során (erre a II. rész 2. fejezetében még visszatérek) Barron arra a következtetésre jutott, hogy „kétségtelenül van némi utalás arra, hogy az ilyen [komplex – K.Z.] személy élete kezdetén orálisan nélkülözött, hogy pesszimizmus alakult ki benne az ellátás forrását illetően, azt megbízhatatlannak tartotta.” (Barron, 1973. 92). A komplexitásnak az oralitás származékaival való összefüggése alatt Barron azt érti, hogy a komplex személyek esetén az élettörténetben aránylag hosszú és intenzív orális stádiumra kell számítani. (A fixáció kialakulásának feltételei közt a kielégülés elmaradását Freud ugyanúgy megjelölte, mint a túlzott kielégítést, lásd pl. Freud, 1917/1986.) Barron utal arra is, hogy az intenzív orális fejlődési stádiumra utaló jelek valahogy együtt járnak az eredetiséggel és az esztétikai érzékenységgel is, amit egy Fowler nevű szerző Rorschach-vizsgálatai is igazoltak (Barron, im.).

b, Anális ösztönkésztetések

Az anális fázisban tapasztalja meg először a kisgyermek, hogy képes valamit létrehozni, ami közvetlenül belőle ered, de tőle fizikailag függetlenné válik, és annak a megfelelő időpontban történő produkálása örömet szerez általa szeretett személyeknek. Ezzel a béltartalommal való bánás nagyon sokirányú jelentéssel bíró aktussá válik a fejlődő szubjektum számára. A gyermekkori eredetű, regresszív anális vágyak meghatározó voltára vonatkozó elképzelés az ösztönelméltre építő művészetpszichológiai koncepciókban is feltűnik. Az olyan művészi megnyilvánulások, mint az agyagozás vagy a

festék szétkenése ennek alapján az analízis részletöszön szublimációjának tekinthető (Schuster, 2005). Az oralitással kapcsolatban említett Frank Barron az analízis komponensét más szempontból tartja fontosnak az alkotási folyamatban. Szerinte a kreatív személy lelki dinamikájában és tevékenységében a rendetlenség és a rend iránti vágy konfliktusa nyilvánul meg. A rendetlenség iránti vágy a külső szabályozás (mások által ráerőltetett rend) elleni lázadásnak tekinthető; ez összeütközésbe kerül a saját rend kialakításának szükségletével, ami az alkotásban végül megoldásra kerül (idézi Landau, 1974). Barron ebben a modellben a régi lerombolásának és az új felépítésének dialektikáját vázolja fel, ami visszaköszön olyan alább bemutatandó elgondolásokban is, mint amilyen a Sabina Spielreine (1912/2008) vagy az Arthur Koestleré (1998).

c, Fallikus-Ödipális vágyak, kíváncsiság

Az fallikus fázis alkotófolyamatot meghatározó tényezőiként Freud az ödipális vágyakat és a szexuális kíváncsiságból eredő kutatóöszönt emelte ki. Az érzéki tapasztalatok szerzése, a születést és a nemiséget övező talány inspirálta jellegzetes infantilis kutatás és az annak nyomán megformálódó gyermeki szexuális elméletek az intellektus korai megnyilvánulásának tekinthetők, amelynek óhatatlan frusztrációja nyomán – és későbbi szublimációja következtében - megjelenik a tudományos kíváncsiság. Az Ödipusz-komplexus összetevőinek művészi produktumokkal és az alkotási folyamattal való összefüggése a korai pszichoanalitikus művészetpszichológia talán legfontosabb kérdése volt. Freud az ödipális apagyilkosság vágyát és az azzal járó konfliktusokat az irodalmi ábrázolások kulcsmotívumának tekintette (Freud, 1925/1998). „Aligha véletlen – írja -, ha minden idők irodalmának három mesterműve is azonos témát, az apagyilkosságot dolgozta fel: Szophoklész *Ödipusz királya*, Shakespeare *Hamletje* és Dosztojevszkij *Karamazov testvérek*-je. Mindháromban feltárul a tett indítéke is, a szexuális versengés a nőért.” (Freud, im. 89.) Dosztojevszkij esetében a műben feltáruló apagyűlölet egyéni élettörténeti eredetére is felhívja a figyelmet, tehát az ödipális vágyak és konfliktusok kimutatása nem csak magára a műre szolgál magyarázatul, hanem a mű megírásának személyes lélektani hátterét is felfedi. Freud az előbbivel kapcsolatban (például a *Hamlet* nyomán) megállapítja, hogy gyakran csak a pszichoanalízis az, ami a helyes magyarázattal szolgálhat: „(...) e tragédia hatásának rejtelmét a pszichoanalízis oldotta csak meg, annak révén, hogy a drámai anyagot az Ödipusz-támára visszavezette.” (Freud 1914/1998, 210.) Otto Rank tovább folytatta Freud megkezdett munkáját, és „az incesztus-motívumról szóló nagy munkájában [*Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage* – K.Z.] ki tudta mutatni, hogy a

költők milyen gyakran dolgozzák fel éppen az Ödipusz-helyzetet és az egész világirodalmon keresztül követte ennek a témának a változatait, alakulását és enyhítéseit.” (Freud, 1925/1989, 70-71.) Az ödipális anyai fixáció élettörténetre és művészi tevékenységre gyakorolt hatását emeli ki a budapesti iskolához tartozó Szilágyi Géza *Vajda János pokla* című 1933-as írása (1933/1993). Az elemzés középpontjában az az elképzelés áll, hogy a szexualitás ösztönkésztetés ödipális időszakban elfojtott érzéki vonulata és az elfojtás után, a látencia időszakában kialakult (szublimált) gyengédségi szála a költő esetében nem tudott a genitális szakaszban integrálódni. Ennek következtében súlyos neurotikus viszonyulás alakult ki benne a nőekkel szemben („akit szeret, azt nem kívánja, akit kíván, azt nem szereti”), költészete pedig az ezzel kapcsolatos gyötrelmeinek lenyomata. Az Ödipusz-komplexus irodalmi művekkel való kapcsolatának ilyen erőteljes hangsúlyozását később sokan kritizálták. A kritika alapja, hogy mivel az Ödipusz-komplexust a freudi pszichoanalízis univerzális jelenségként tételezi fel, ezért a műalkotás értelmezésében vagy az írói kreativitás motivációját tényezőjeként nem játszhat specifikus szerepet. Ha mindenkinek van Ödipusz-komplexusa, akkor annak megállapítása, miszerint Hamlet, a mű hőse vagy Dosztojevszkij, az író ödipális konfliktusokkal küszködik, nem rendelkezik különösebben magyarázó értékkel (Halász, 2002).

d, Destrukció, szadizmus-mazochizmus

Az ösztönenergiák szublimálásával kapcsolatban eddig döntően a libidó különféle összetevőinek transzformációjáról esett szó. Jól ismert, hogy az agresszió problematikáját Freud először a libidoelmélet keretein belül igyekezett megoldani, és a szado-mazochista ösztönpárt a libido részösztöneként interpretálta (Freud, 1905/1995). Hosszú időnek kellett eltelnie ahhoz, hogy Freud eljusson az önálló rombolási késztetés feltételezéséig (1920/1991). A duális ösztönelmélet kialakulásának személyes háttérét vizsgálva meg szokták említeni az I. világháború borzalmainak megtapasztalását, és Freud kedvenc lányának, Sophie-nak a halálát is (Schneider, 2001). Az agresszió pszichoanalitikus elméletének rendkívül komplex kérdésköréből itt most csak a művészetet érintő szállal van lehetőségem foglalkozni. A romantikáról szóló fejezetben (I/3.) részletesen utaltam arra, hogy Etkind értelmezésében rámutat, hogy a romantikus „szerelem és halál”-elképzelés nietzschei változatának az orosz szimbolistákon (Vlagyimir Szolovjov, Vjacseszlav Ivanov) átszűrt változatát hogyan importálta a pszichoanalízisbe a mélylélektan korai történetének egyik legfontosabb női figurája, Sabina Spielrein (Etkind, 1999.) Spielrein Jung páciense, majd szerelme és tanítványa volt, aki Freud köréhez is

nagyon közel került, és a Freud-Jung szakítás után szinte az egyetlen olyan személy maradt, aki bensőséges viszonyban volt mind a két tudóssal (Bettelheim, 1996). Ma már közismert, hogy a jungi elmélet számos fogalma neki köszönhető, és gyanítható, hogy a rombolási hajlam önálló ösztön mivoltának feltételezése is tőle ered. A halálösztön romantikusnak tekinthető elképzelését Freud csak egy évtizeddel Spielrein úttörő megfogalmazása után (1912/2008) legitimizálta *Túl az örömelven* (magyarul *A halálösztön és az életösztönök*) című írásában; Spielrein ezzel kapcsolatos elsőbbségére – mint azt I/3. fejezetben idézetm - csak a mű egy lábjegyzetében utalt. (Megkockáztatható, hogy Spielrein az anya és a tenger szimbolikus azonosságáról kifejtett nézeteiben még a Ferenczi-féle thalasszális regresszió elképzelését is megelőlegezte lásd 1912/2008, 18-19. oldal). A német romantika, Nietzsche és az orosz szimbolisták Spielreinra gyakorolt kimutatható hatása nyomán kijelenthető, hogy a destruktív ösztön pszichoanalitikus koncepciójának eredetében az Ödipusz-komplexushoz és a nárcizmushoz hasonlóan meghatározó az irodalmi-szellemtudományi forrás.

A műalkotás születésének ösztönsublimációra építő magyarázataiban Freud Michelangelóval és Dosztojevszkijvel kapcsolatban tér ki az erőszakos késztetések szerepére. A *Michelangelo Mózesében* a szobor létrejöttének pszichológiai körülményeit vizsgálva Freud a megrendelő II. Gyula és Michelangelo erőszakos karakterét és egymáshoz való viszonyukat emeli ki. A Mózes-szoborban a bécsi mester szerint az tükröződik, hogy „Michelangelo elég gyakran ment el a legszélső határáig annak, amit a művészet még ki tud fejezni”, szándéka pedig az volt, hogy „a hirtelen indulat viharát megértesse.” (Freud, 1914/1998, 240.). „A művész – írja Freud - tudatában volt saját, törekvéseiben [II. Gyula pápához - K.Z.] hasonlóan heves indulatosságának, és mint a dolgok mélyére látó, megsejthette a sikertelenséget, amelyre mindketten kárhóztatva voltak” türelmetlen és erőszakos eszközeik miatt (u.ott 237.). A szobor ezt a kirobbanó majd elcsendesülő haragot ábrázolja a szobrászat eszközeivel, mivel a műnek „azt a pszichikai konstellációt os újra fel kell idéznie bennünk, amely a művész számára az alkotáshoz szükséges hajtóerőt szolgáltatta.” (u. ott, 210.) Ebben az esetben tehát a szükséges hajtóerő nem a libidó, hanem az agresszió az, ami szublimálódik a műalkotásban. Ebben az időszakban a pusztító indulat még a szexualitás részösztöneként értelmeződik a pszichoanalízisben.

A Dosztojevszkij-elemzés már évekkal az önálló destruktív hajtóerő elismerése után született. Az orosz regényíró jellemében Freud négy arcot különített el: a művészt, a moralistát, a neurotikust és a bűnözőt. Ez utóbbinak a lényege a „gátlástalan önzés” és az

„erősen destruktív tendencia”, mely a művész témaválasztásában jut áttételes kifejeződésre, abban hogy Dosztojevszkij műveiben „erőszakos, gyilkos és önző figurákat rajzol meg.” (Freud, 1925/1998, 84.) A művészi alkotásban, miként azt Freud *A költő és a fantáziaműködésben* a Rank-Sachs szerzőpáros pedig a *The significance of psychoanalysis for the mental sciences*-ben is hangsúlyozta az író tudattalan lelki hajlamait hőseibe projiciálja. Ez teszi lehetővé, hogy az eredetileg meglevő gyilkos hajlam szublimált kifejezésre találjon. „Már nem kell gyilkolni, miután ő [a regényfigura] gyilkolt” – írja Freud (1925/1998, 90.). Ennek a készetésnek a szublimációja határozta meg az író alkotási folyamatát: „Dosztojevszkij szimpátiája a bűnös iránt valóban határtalan, messze túlmege az együttérzésen (...) Ez nem pusztán jóságos szimpátia, hanem azonosulás a hasonló gyilkos indíttatás alapján (...) ez az azonosulási szimpátia Dosztojevszkij témaválasztását döntően meghatározta.” (u.ott) Az írás dinamikáját a destruktivitás befelé fordított változata, a mazochizmus is befolyásolta Dosztojevszkij esetében, mégpedig a kegyetlen apafigurával való azonosulás eredményeként létrejött szadisztikus felettes ének én irányába kifejtett agresszivitása nyomán. A mazochisztikus önbünetési igény az író játékeszenvedélyében öltött testet: „sohasem nyugodott meg, mielőtt mindent el nem vesztett (...)”, ami után „megvethette és megalázhatta magát felesége előtt (...)”, aki észrevette, hogy az ilyen helyzetekben a megoldást az írói tevékenység fellángolása jelentette. Az írás Dosztojevszkij számára sohasem ment jobban, mint akkor, amikor végül sikerült mindenüket eljátszania. A büntudata önmegalázása nyomán csökkent, ez pedig feloldotta az írással kapcsolatos gátlásait, a „writer’s block”-ot (u.ott). Freudnak ez a jelentősen patográfiába hajló elemzése kiinduló pontul szolgálhatott olyan szerzők számára, mint a korábban már említett, kétes hírű Edmund Bergler.

Sabina Spielrein, az önálló destrukciós erő feltételezésének „szülőanya” egyszerre tekinthető a freudi ösztönelmélet követőjének és inspirálójának. Tanulmányában (1912/2008) központi szerepet játszik a pusztítás és az alkotás dialektikája, állítása szerint „a keletkezés a destrukcióból fakad” (im. 49.), amelyet például nietschei *Zarathusztra* születésének elemzésével, illetve egyéb művészi (Wagner-művek) és mitológiai anyagok bemutatásával illusztrál. A pusztításból keletkező alkotásra vonatkozó elképzelései a freudi ösztönszublimációs elképzelésnél jóval filozófiaibbak és elvontabbak. Paul Federn korabeli recenziójában „a misztikus gondolkodásmód elemzéséhez való hozzájárulás” miatt értékelte nagyra Spielrein tanulmányát (idézi Etkind, 1999, 283.).

A Freud által - a *Halálösztön és az életösztönök* 30. lábjegyzete szerint - némileg homályosnak tartott fejtegetésben Spielrein a jungi analitikus pszichológia inspirációról

való felfogását is megelőlegezi. A művészettel kapcsolatban leírja, hogy a „faji psziché” (kollektív tudattalan?) időnként magába nyeli az ént (regresszió, amely az én átmeneti halálát okozza), de ezt követően viszont az „gazdagabban merül fel, mint valaha” (im. 23). Az inspirációs fázist a szimbólumalkotásé követi; ez utóbbit nevezi majd Ernst Kris szintén bifázisos énszichológiai elmélete elaborációnak (Kris, 1998). A megszerzett élmények kimondása, szimbólumhoz kötése Spielrein szerint a személyeset általánossá teszi, ami azért fontos, mert a teljesen személyes sosem válna érthetővé. (Ezt Freud is így gondolta). A személyes jelleg elveszése talán veszteséget jelent, „mégis megkönnyebbülést érzünk, ha kimondunk valamit, ha én-képzetünk árán egy faji képzetet alkotunk, ahogyan a művésznek is öröme telik saját szublimációs termékében, amikor az individuális helyett a tipikust ábrázolja.” (im. 25.) Az én-képzet és a faji képzet dichotómiája egyébként némileg emlékeztet az az evolúciós elmélet lokális reprezentáció-globális reprezentáció fogalompárjára (Csányi, 1999).

e, Tapogatózás és nézelődés

A Freud szerint a tapogatózásból levezethető nézelődési ösztön kulcsfontosságú a szublimációs folyamatban, hiszen az elsősorban a vizuális úton észlelt szépség „a nemi ingerület talajában gyökerezik” (Freud, 1905/1995, 57., 27. lábjegyzet), vagyis az esztétikai szépség a nemi tárgy szépségéből ered. „A testnek – írja – a művelődés során mind teljesebbé váló leleplezése ébren tartja a nemi kíváncsiságot, amely arra törekszik, hogy a rejtett részek leleplezésével kiegészítse a nemiség tárgyát, s amely művészi irányba terelhető (átszellemíthető) (...). A továbbidőzés ezen ideiglenes nemi célnál, a nemileg hangsúlyozott nézelődésnél, voltaképpen a legtöbb normális embernél előfordul, mi több: ez adja meg nekik a lehetőséget, hogy nemi kedvüknek egy részét magasabb, művészibb célok felé tereljék.” (u.ott). Az erogén zónák izgalmánál – így a nézelődésnél - való továbbidőzés során átélt élvezetet Freud ízéltető- vagy előkéjnek (u.ott, 104.) illetve csábítási jutatásnak (1908/1998, 114.) nevezi, amelynek fontos szerepet szán mind a vicc, mind az esztétikum élvezetében. A művészet esetén a formai szépség csábítása által nyújtott előkéj inkább csalétekként hat, amelynek szerepe, hogy általa „a mélyebb pszichikus forrásokból eredő nagyobb gyönyör felszabadulása lehetővé váljék.” (u.ott) Ha a „továbbidőzés” nem jár együtt szublimációs készséggel, akkor a fixáció kóros formákhoz, perverzióhoz, konkrétan voyeurizmushoz és exhibícióhoz vezet. Bizonyos esetekben a kettő valamiféle keverékét is megfigyelhetjük, mint például Dalí esetében (Kőváry, 2008), akinek egy korai festménye a *Leskelődő* (1921) címet is kapta.

Rank és Sachs (i.m.) különösen fontosnak tartották a nézelődési ösztön szublimációját a festészet esetében. Ennek eredete szerintük a gyerekkori nézési öröm, ami a nemi ösztön első tárgyaira irányul. A nézésnek fontos szerepe van az ősjelenet megtapasztalásában illetve az arra vonatkozó fantáziákban, amelynek során a gyermek szemtanúja lesz a szülők közti erotikus viszonyoknak. Az ödipális szülőpár együttlétének meglesése, az erőszakosnak értelmezett szexualitás és az élet titkának feltárulásához vezet; ezt ábrázolja utolérhetetlenül Stefan Zweig *Égő titok* című novellájában, ahol az apát az anya csábítója helyettesíti (Zweig, 1977). Laforgue szerint a szexualitás első megtapasztalása a szülők egyesülésének a látványán keresztül történik; ő Baudelaire nyomán igyekszik bizonyítani, hogy a vizualításra épülő művészi alkotókészség az infantilis szituációhoz való rögzülés nyomán formálódik (idézi Sharpe, 1932). Bár Michelangelo Antonioni *Nagyítás* című filmje fotóművész hősének gyerekkoráról szinte semmit sem tudunk, elfojthatatlan kutatási vágya az ödipális ősjelenetet idéző híres – és egyúttal bibliai reminiszenciákat keltő – parkjelenet során készített (az emléknymokat szimbolizáló) fényképfelvételek nyomán lobban fel. Feltehető, hogy már a látáshoz kapcsolódó fényképezés szenvedélye sem független a korai erotikus/erőszakos vizuális tapasztalatoktól, amit az aktuális élmény (parkjelenet) aktualizált. A kutatás a filmben végül egy gyilkosság felfedezéséhez vezet el a popkultúra egyik Ödipuszát.

A korai részletösztönökre vonatkozó elképzelések egyfajta kombinációját nyújtja Hermann Imre, akinek a megközelítése az ösztönelmélet és a magyar tárgykapcsolat-elméletek metszéspontjában található (Hermann, 1984). Hermann a Harlow-korabeli főemlőskutatások eredményeinek pszichoanalízisbe történő integrációja nyomán önálló ösztönkésztetesként írta le a megkapaszkodásra törekvést, amivel Bowlby kötődési elméletét is megelőlegezhette volna, ha könyve szélesebb nyilvánosságot kap. (A második világháború alatt a Magyarországon maradó Hermann-nak erre nem sok esélye volt.) A megkapaszkodási szindróma összetevői (megkapaszkodás-elszakadás; keresés-elbújás) helyett kapott Szondi ösztöntanában és tesztjében is (Lukács, 1996). Másrészt Hermann utal a korai anya-gyerek kapcsolat időszakában a primitív készetések összefonódására, például a száj-kéz rendszer feltételezésével. A kéz-száj rendszer összetartozására példaként a művészi tehetségek közti korrelációkat hozza fel bizonyítékképpen (Hermann, 1984), a korai ösztönkésztetésekhez kapcsolódó „szervi lokalizáció” tanával pedig a tehetség pszichoanalitikus magyarázatára tett kísérletet (Hermann, 1930/2007), amire később. még visszatérek.

3.3. Kísérletek a kreativitás ösztön-elméletének empirikus igazolására

A freudi elmélet hatására és annak empirikus tesztelésére számos vizsgálati eljárás született a 20. században, amelyeket összefoglalóan projektív teszteknek nevezünk. Ilyen volt Európában a svájci Hermann *Rorschach* tintafoltos módszere (Mérei, 2002), a Harvard Egyetemen Henry Murray *Tematikus Appercepciók Tesztje* (Murray, 1971/2007) és munkatársa, Saul Rosenzweig *Picture Frustration Testje* (Mérei, 1988a) Ezeket az eljárásokat kreativitás empirikus kutatásában is igyekeztek hasznosítani. A teljesítményigénnyel kapcsolatos vizsgálatairól elhíresült - szintén Murray-tanítvány - D.C. McClelland például 1962-ben a TAT és Rorschach-tesztekkel mérte a tudományos kreativitás motivációját fizikusoknál, és Freud Leonardo-tanulmányának téziseit igazoló eredményeket kapott. Úgy véli, hogy a „szemlélődésre” és „az élet titkainak megfejtésére” irányuló vágy az Ödipusz-komplexus megoldásában keresendő, mivel a gyermekkorban elfojtott fallikus ösztönkésztetés (szexuális kíváncsiság) „intellektuális kíváncsiság” formájában él tovább, miután az anya iránti vonzalmát és az apai rivalizáció gyűlöletét és büntudatát azonosulással oldja fel (Landau, 1974). (Feltehető, hogy a vizsgált fizikusok mindegyike férfi volt.)

Alig egy év múlva Fred Pine már a Hartmann-Kris-Rapaport-féle egopszichológia fogalmi arzenálját felhasználva vizsgálta az ösztönkésztetések szerepét a kreatív elmélet- és történetalkotásban, ugyancsak a TAT segítségével (Pine, 1973). A változó idők szelét tükrözi, hogy Pine a lassan elnyűtté váló „ösztön” – instinct – kifejezés helyett következetesen a „drive” fogalmát használja tanulmányában. Pine nem csak arra kereste a választ, hogy (1) a drive (ösztön)-tartalmak hogyan fejeződnek ki a TAT történetekkel párhuzamosan semleges, illetve szexuális témájú tudományos témákról kifejtett elméletekben (ösztönelméleti vonatkozás, elsődleges folyamatok szerepe), hanem arra is, hogy (2) a drive-tartalmak mennyire integrálódnak a szövegekbe, és milyen színvonalú a kifejeződésük (én-pszichológiai vonatkozás, a másodlagos folyamatok szerepe). Az (1) kérdéssel kapcsolatban azt találta, hogy a történetek – független értékelők 13 előzetesen megállapított kritérium alapján megítélt – irodalmi színvonala szignifikánsan összefüggött azzal, hogy a drive tartalom a történetben megjelent, a történet integráns részévé vált, és megfelelően szocializált formát öntött. (Hiszen, miként a freudi tétel is kimondja, ösztöntartalom kifejezése „enyhítés és leplezés nélkül nem lehetséges”, Freud 1925/1998, 89.) A (2) felvetéssel kapcsolatban kimutatható volt, hogy a semleges tudományos kérdésre adott elméleti válasz adekvátsága és a drive-tartalom (1) pont alapján

feltételezhető szabályozási szintje közt elhanyagolható a kapcsolat, viszont a drive-vonatkozású tudományos kérdés nyomán megfogalmazott elméletek színvonala összefüggést mutatott azzal, hogy az illető a TAT-képekre adott válaszaiban milyen minőségi sajátosságokat mutatott a drive-anyag kezelésében.

A mi kérdéskörünkhöz szorosabban kapcsolódó művészi kreativitás drive-meghatározottságával (1) kapcsolatban tehát Pine vizsgálatai nyomán megállapítható, hogy a jó minőségű irodalmi produkció létrejöttének fontos pszichológiai kritériuma (a) a drive anyag határozott jelenléte a történetben, (b) annak adekvát beépülése a történetbe, illetve (c) kontrolláltságasága, szocializáltsága. Az (a) az elsődleges folyamatok, a (b) és a (c) a másodlagos folyamatok jelenlétére, valamint a kettő egyensúlyára hívja fel a figyelmet. A II/4. fejezetben látni fogjuk, hogy Loewald hasonló tényezőkre utal a nyelvhasználattal kapcsolatban, de ő nyelvi produkció tartalmi vonatkozásai mellett nagy jelentőséget tulajdonított a formai résznek is, amelynek nyomán az elsődleges és a másodlagos folyamatok újfajta felfogásához jutott el (Loewald, 1980a). Pine rámutat, hogy bár a jó történetet produkáló vizsgált személyek teljesítménye minden esetben a drive-kezelés jó színvonalát tükrözte, ez fordítva nem minden esetben volt így; akik jól bántak a drive-tartalommal, nem mindannyian hoztak létre kiváló szövegeket. Ennek nyomán elmondható, hogy „a drive-anyag kezelési módja kétségtelenül nem egyetlen determinánsa a történet minőségének vagy az alkotó tevékenységnek.” (Pine, 1973, 162.)

4. Regresszió az én szolgálatában. Az ego-pszichológia hozzájárulása a pszichoanalízis kreativitás-elméletéhez

Az 1920-as években Freud motivációs-elméletét és a személyiségstruktúrára vonatkozó elképzeléseit is felülvizsgálta. Az új személyiségelmélet egyik fontos következménye, hogy a pszichoanalízis érdeklődésének hangsúlya megváltozott, és a lelki jelenségek megértésében a tudattalan tényezők hangsúlyozása mellett előtérbe került az én funkcióinak szerepe is. A freudi örökség ezen oldalának kiemelésével és továbbfejlesztésével a 20. század középső harmadában igen nagy hatású pszichoanalitikus iskolák alakultak ki (Fónagy, Target 2005).

Az ego-pszichológia 20. század közepi megerősödése a pszichoanalitikus kreativitás-elméletre is erőteljes befolyást gyakorolt. Noy (1979) úgy véli, hogy a kreatív folyamat megfelelő pszichoanalitikus vizsgálata csak az ego-pszichológia fejlődésével vette kezdetét, aminek lényege, hogy a műalkotások látens tartalmának feltárása helyett a figyelem a (i) tartalom kifejezésének mechanizmusaira, (ii) a kreatív személyiség

struktúrájára és (iii) a „jó forma” kialakításának igényére irányulhatott. A változások jellegét az alábbiakban két fő csapás mentén igyekszem bemutatni. (1) Az ego-pszichológia fényében új értelmet nyert a freudi alkotáselmélet fő koncepciójaként számon tartott *szublimáció* fogalma (Hartmann, Kris, Loewald, Sandler & Joffe). Másrészt (2) a kutatók igyekeztek tisztázni az alkotási folyamatot meghatározó dinamikai tényezők szerepét (a) a tudatelőttés jelentőségének hangsúlyozásával (Kris, Kubie) és (b) az elsődleges és másodlagos folyamatok egymáshoz való viszonyának elemzésével, (Ehrenzweig, Loewald), míg a (c) regresszió és az én viszonyának kiemelésével Ernst Kris egy igen jelentős bifázisos modellt hozott létre az alkotói folyamat pszichoanalitikus modellezésére. Az én-pszichológia az ösztönelmélet mellett a patomorfizáló szemlélettől is igyekszik eltávolodni, amit (d) David Beresnek (1957) az „éneken belüli kreatív alrendszeréről” kialakított elképzelése is tükröz.

4.1. A szublimáció ego-pszichológiai értelmezése

Freud az alkotás pszichodinamikájában az elfojtott, gyermekkori eredetű ösztönkésztetések nyomán kialakuló tudattalan fantáziák jelentőségét emelte ki, amely forrásul szolgál mind az álmok, mind a neurózis, mind az alkotás számára (1908/1998). Ez utóbbit a művész „fokozott szublimációs készségével magyarázta, amely a tudattalan anyag hozzáférhetőségét (laza elfojtások, introverzió) és ennek kreatív transzformálációját jelenti. Ez utóbbi lényege szerinte az anyag a (i) személyes és (ii) ösztönvonatkozásainak mérséklése és a (iii) formaadás képessége (1917/1986). Ezek a sajátosságok a hagyományosabb megközelítés (Freud, Jones) szerinti, „tág” értelemben vett szimbolizmus fogalmához is kapcsolódnak, amely szerint a szimbolizálás „egy tudattalan gondolat, konfliktus, vagy vágy közvetett és átvitt elképzelésnődja” (Laplanche; Pontalis, 1994 446.). Laplanche és Pontalis szerint manapság már kevésbé hangsúlyozzák a különbséget a „tág” és a „szűk” értelemben vett szimbolizáció közt, amely utóbbi esetében a szimbólum és háttérben levő tudattalan anyag közti állandósult kapcsolat fennállását feltételezik. Ennek a Schereber bíráló által „alapnyelvnek” (idézi Laplanche; Pontalis, im. 449.), Erich Fromm nyomán „elfeledett nyelvnek” (Fromm, 1951) nevezett tudásnak az eredetéről megoszlanak a vélemények; Freud: az ősfantáziákhoz kötötte azokat (1918/1998), míg Jung (1916/1993) ennek a nyomán jutott el a kollektív tudattalan koncepciójához. Rank és Sachs (1916) feltételezte, hogy ezek az ismeretek a tudattalannal való kapcsolata nyomán a művészek számára hozzáférhetők, így a szublimáció folyamatában azt ösztönösen

alkalmazni tudják. Annak eldöntése, hogy a műalkotásban áttételesen megjelenő szimbolikus anyag a tudattalan spontán kifejeződése –e, vagy valamilyen művészi konvenció tudatos követése, nagy körültekintést és széles körű ismereteket feltételez. Erre Schapiro már az 50-es években felhívta a figyelmet (Schapiro, 1956), ugyanis kimutatta, hogy a *Szent Anna harmadmagával* című Leonardo festményen alkalmazott kompozíció egyáltalán nem volt olyan ritka a korban, mint azt Freud feltételezte, így annak lélektani motivációja korántsem egyértelmű.

Az amerikai ego-pszichológia vezető teoretikusa, Heinz Hartmann (1955) klinikai tapasztalatok és elméleti megfontolások nyomán módosította Freud szublimáció-fogalmát. Felvetette, hogy a szexuális ösztönkésztetés mellett az agresszív drive is szublimálódhat, ezért javasolta, hogy Freud deszexualizáció fogalma helyett inkább a neutralizáció kifejezését kellene alkalmazni, ami magában foglalja mind a szexuális, mind az agresszív ösztönenergiák semlegesítését. Minél több neutralizált energia áll az ego szolgálatában, annál függetlenebbé válhat működése az ösztönentől; a neutralizálás így növeli az én másodlagos autonómiáját. Hartmann a szublimációt az intrapszichés konfliktusok legmagasabb rendű elhárításaként fogja fel, vagyis az én konfliktusos szférájához sorolja azt, szemben az olyan konfliktusmentes szféráktól, mint az érzékelés vagy a mozgáskordináció. Így a neutralizáció egy energiasemlegesítő folyamat, ami biztosítja az én autonóm működését, a szublimáció viszont jobban kötődik a konfliktusokhoz és az ösztönfolyamatokhoz.

Hartmann másik kiegészítése a szublimált tartalmakra vonatkozik: szerinte a szublimáció nem csak a pregenitális részletösztönökre, hanem a genitális késztetésekre is kiterjedhet. Hartmann hangsúlyozta, hogy még korántsem értettük meg a folyamat egészét. „Egészen a mai napig többet tudunk a szublimáció specifikus tartalmainak eredetéről, vagy specifikus céljairól, vagy egy adott anyaggal vagy témával kapcsolatos érdeklődésről, mint a szublimációnak az én-funkciók felépítésében játszott szerepéről (bár bizonyos fontos munkák már születtek ezzel kapcsolatban), és a szublimációs folyamat fejlődésének teljes megértése még távolinak tűnik. Hosszú időn keresztül az képezte szublimációval kapcsolatos kutatások központi témáját, hogy a szublimáció specifikus tartalmait visszavezették azok forrásaihoz.” (Hartmann, im. 13.). Ez utóbbi mondattal Hartmann feltehetően a pszichoanalitikus művészetpszichológiai vizsgálódásokra utalt, amiből az is következik, hogy az ő szublimációval kapcsolatos érdeklődése sokkal általánosabb jellegű, és inkább a metapszichológia kérdések tisztázására irányul. A funkciók hangsúlyozása a formalista szemlélet előtérbe kerülését tükrözi az élménytartalmakkal szemben, ami az

angol tárgykapcsolat-elméletek (pl. Klein) kreativitás-koncepcióiban ezidőtájt sokkal meghatározóbb maradt.

A kérdés további tisztázását a Hartmann tanulmányával megegyező évben Ernst Kris (1955) igyekezett tisztázni *Neutralization and sublimation* című írásában. Gyöngyösiné Kiss Enikő (2003) Kris gondolatmenetéből három fontos tényezőt emel ki. (1) A neutralizációt és a szublimációt egymástól határozottan el kell különíteni. (a) A neutralizáció az agresszív és libidinális energiák semlegesítését jelenti, ami nyomán az én autonómiája növekszik, és sikeresen szabályozza a másodlagos folyamatokat, a (b) szublimáció viszont ezen túl a cél eltolását is magában foglalja, am az előzőtől különböző folyamat. A szublimáció tehát felhasználja neutralizált energiákat. Az énefejlődés során ez a folyamat egyre összetettebbé válik, és szerepet kap benne számos más tényező is, mint például a tehetség. (2) A szublimációban fontos hangsúlyt kap az elsődleges folyamatoknak és az én által kontrollált regresszióknak. Bizonyos regresszív helyzetekben energiakiáradás (flux) történik, és a neutralizált energia összekeveredik az agresszív és libidinózus töltéssel. Ez a folyamat ugyanúgy nélkülözhetetlen az igazi kreativitásban, mint annak kontrollja az ego által. (Lásd Pine vizsgálatait és azok értelmezését fentebb.) Ebben az állapotban az elsődleges és másodlagos folyamatok is részt vesznek. (3) A neutralizációs és szublimációs folyamatok nem függetlenek a tárgykapcsolati kontextustól. (Ez egyébként implicite már Freud *Leonardo*-esszéjében is benne foglaltatott, lásd Blum, im.) Kris vizsgálatokra és megfigyelésekre hivatkozva utal rá, hogy a hospitalizált gyermekek lemaradást mutatnak az értelmi tevékenységben és a nyelvfejlődésben. Értelmezése szerint ilyenkor az anya, mint motivációs tényező hiányában nem indul be a neutralizációs folyamat. Az anyával való identifikáció elmaradása ugyanis nem alakulnak ki a neutralizációt befolyásoló, de egyúttal attól függő „cselekvési egységek”, amelyek az anya-gyerek kapcsolatban fontos szerepet játszanak. Ennek a fejlődési folyamatnak a része az is, amit a Kris - az általa idézett Ferenczi nyomán – a mágikus-hallucinatórikus énefejlődési szakaszhoz, vagyis az anyai gondoskodás megtapasztalása nyomán megteremtődő illúziókhöz kapcsol. Az illúziók kialakítása Kris szerint a neutralizáció első lépcsőfokát jelenti, és fontos lépcsőfokot jelent az identifikáció felé.

Az angliai énszichológia egyik vezető alakja, Joseph Sandler (1966) 10 évvel későbbi tanulmányában, az *On skills and sublimation*ben Hartmann és Kris elképzeléseinek kritikájából indul ki, és radikális újításokat javasol a szublimáció jelenségének precízebb körülhatárolásához. Úgy vélik, a neutralizáció bevezetése legalább annyi nehézséget vont maga után, mint anennyit Hartmann és Kris megoldani vélt általa,

ezért javasolják az energia-transzformációs modell elvetését, mivel az szerintük alkalmatlan a felmerült problémák megoldására. Annak érdekében, hogy a szublimációnak az ösztönkésztetésekhez és az énhez való viszonyát megnyugtatóan tisztázni lehessen, azt javasolják, hogy a pszichoanalízisnek különbséget kell tennie öt különféle motivációs tényező közt. (1) Szexuális és agresszív ösztönfeszültségek, amelyek az én-apparátus működése nyomán redukálódnak, (2) elsődlegesen szexuális és agresszív affektusok, amelyek testi izgalommal és kisüléssel járnak együtt, (3) energia, amelyek ellátja a kivitelező apparátusokat, és amelyre nem transzformált, hanem semleges energiaként kell tekinteni, ez a kezdetektől fogva a rendelkezésére áll minden rendszernek, az elsődlegesen és másodlagosan autonómaknak is, (4) nem érzéki eredetű affektusok, amelyek a funkciók működtetésével járnak együtt, és amelyek a kezdetektől fogva felhasználhatók az érzéki vagy agresszív energiákkal párhuzamosan, és (5) az affektus, amely a tárgyakkal, a szelffel és az aktivitásaikkal kapcsolatos reprezentációk megszállására szolgál. Sandlerék úgy vélik, hogy az én-aktivitás vagy a készségek fejlődése önmagában nem tekinthető szublimációnak, inkább csak felhasználhatók a szublimáció céljaira. Ez utóbbit úgy kell tekinteni, mint számos tényező együttműködésének végeredményét, amelynek a kivitelezése során készségeket és tevékenységeket kell alkalmazni annak érdekében, hogy a drive-redukció és a kielégülés átalakított formája lehetővé váljék. Mindez azonban bekövetkezhet nem csak szublimációval, hanem a nélkül is, hiszen ez Freud eredeti meghatározása szerint mindig kultúrálisan magasabb rendű produkció létrejöttével jár együtt.

Hans Loewald, aki csak részben kapcsolható az ego-pszichológiához, hiszen ugyanolyan mértékben elkötelezettje a klasszikus freudi hagyománynak és ismerője a tárgykapcsolat-elméletnek és a szelf-pszichológiának, egy egész könyvet szentelt a szublimációval kapcsolatos elméleti kérdések tisztázásának (Loewald, 1988). „A szublimáció átalakított szenvedély” – hangsúlyozza (im. 9.), és állításának alátámasztására hosszú passzusokat idéz a *Leonardo*-esszéiből. Ezen kiindulópontja nyomán nem meglepő, hogy a hartmann-i, kris-i formalista nézőpont helyett Loewald az anya-gyermek kapcsolat mátrixát és az én ennek a kontextusában zajló fejlődését állítja a középpontba szublimációs elméletében. Úgy véli, hogy az ösztönös vágy, amely a szublimációban átformálódik, alapvetően ebből az inetraktív mezőből származik, amikor is a pszichikus differenciálódás során az ösztönös vágy a belső motivációs repertoár részévé válik. A szublimáció – ellentétben Hartmann és mások nézeteivel – szerinte nem védekezés, bár nem független attól abban az értelemben, hogy az elhárítások védik a

szublimációs tevékenységet az azt veszélyeztető ösztönimpulzusoktól. Maga a szublimációs tevékenység azonban inkább az én fejlődéséhez és az élmények internalizációjához kapcsolódik, és dinamikáját sikeresebben lehet a „kibékítés”, „összeegyeztetés” (*reconciliation*) fogalmával megragadni, mint a védekezéssel. Loewald alaptétele, hogy míg az éntfejlődés a differenciálódás megtapasztalásán nyugszik, addig a szublimáció a differenciálódás előtti egység helyreállítását, vagy annak a felidézését jelenti szimbolikus formában.

A szimbolizálást Loewald alapvetőnek tartja a szublimáció folyamatában. A szimbolizáció egy imaginatív aktus, melynek során két külön különböző dolog összekapcsolódik olyasformán, hogy az egyik a másikat reprezentálja. A Freud vagy Jones által védekező jellegűként értelmezett szimbolizálás Loewald szerint a inkább a hibás szimbólumhasználat példája, mert ilyenkor - a cenzúra kikerülése végett - a szimbolizált tudattalan tartalom és a tudat számára feltáruló szimbolikus jelölő (pl. egy tünet, egy álom-motívum) közötti kapcsolat (jelentés) úgy struktúrálódik, hogy azt a szubjektum nem látja át. A magasabb rendű mentális tevékenység, vagyis a szimbólumhasználat (a szublimáció) leszűkítése a tudattalan tartalmak elleni védekezésre (tehát a hibás szimbólumhasználatra) ezért szerinte nem elfogadható. Védekezés céljából számtalan különféle szimbólum felhasználható, jelképes tárgy (pl. kígyó) ugyanúgy, mint a szavak, ám ezen esetekben a védekezés nem léterhozza a szimbólumot, hanem épp ellenkezőleg, szétszakítja a kapcsolatot a jelölő és a jelölt közt (neurotikus elfojtás). Az analízis során az értelmezéssel ezeket a kapcsolatokat helyre lehet állítani. Ennél mélyebb, primitívebb az a szimbólumhasználati zavar, amikor a jelölő nem helyettesíti (álcázza) a jelöltet, hanem egy vele, amit nevezhetünk a prelogikus gondolkodás részeként archaikus szimbolizációnak vagy protoszimbolizmusnak. Ez a jelenség a pszichopatológia területén a skizofrén nyelvhasználatban érhető leginkább tetten. Az obszcén szavak ezek alapján a szexuális elfojtás okozta részleges fejlődési elakadás nyomán a protoszimbolizmus szintjén rekedtek meg (Ferenczi, 1911/2000). A költői nyelv is használja a szavaknak ezt a „mágikus” funkcióját, de úgy, hogy közben azt optimálisan „vegyíti” a valósággal. A nyelv, mint szimbólum és mint szublimációs eszköz azonban alapvetően különbözik a többi szimbolikus eszköztől. A nyelvi jelek nem olyan értelemben szimbolizálnak dolgokat, mint a fizikai jelképek, sokkal inkább rajtuk keresztül hozzunk létre szimbolikus kapcsolatokat és jelentéseket. A nyelv megfelelő használata így egyszerre képes a differenciálásra (megkülönböztet dolgokat) és a integrációra (összekapcsol), ezért lehetséges, hogy a

„mágikus” nyelvi tevékenységen keresztül képesek vagyunk a szenvedélyeket átalakítani, szublimálni és gyógyítani.

4.2. Az alkotási folyamatot meghatározó pszichodinamikai tényezők az én-pszichológiában

a, A személyiségstruktúrák és a mentális folyamatok szerepe

Freud a tudattalan nyelveinek feltárásán keresztül jutott el a műalkotások és a művész személyiségének és élettörténetének vizsgálatáig. Ennek során - az álom modellértékű kutatásának eredményeire támaszkodva – figyelme elsősorban arra irányult, hogy kimutassa a tudattalan tartalmak (fantáziák) és működésmódok (elsődleges folyamatok) hatását a műalkotás létrejöttének folyamatában. Miután a pszichoanalitikusok érdeklődése az Egyesült Államokban a 20. század közepén az ego működésére helyeződött át, néhányan Freud követői közül megpróbálták megvilágítani a primitívebb és érettebb mentális struktúrák és folyamatok együttműködésének sajátosságait a kreatív folyamat során.

Lawrence Kubie még a topográfiai modell fogalmait segítségül hívva a tudatelőttés szerepére próbálta meg felhívni a figyelmet. A tudattalan és a tudat korlátok közé igyekszik szorítani a kreatív folyamatot azáltal, hogy mindkettő a maga sajátos működésmódját igyekszik „ráerőltetni” a központi szerepet játszó tudatelőttésre. A tudattalan a művészi anyagot az elsődleges folyamatokon keresztül torzítja és igyekszik azt saját vágyképletéhez asszimilálni, míg a tudat cenzúrát gyakorol az ötletek felett és a formális logika konvencionális szabályai igyekszik rendezni azt. A kreatív teljesítmény összességében annak a függvénye, „hogymennyire képesek a tudatelőttés működések szabadon mozogni e két mindig jelen levő, egymással versengő, és egymást elnyomni igyekvő börtönőr között.” (idézi Halász, 2002, 31.) A tudatelőttés gondolkodás szerepét Kris (1952/2000) is kiemeli, és azt hangsúlyozza, hogy ennek a működését egy kontinuum mentén kell elképzelni, amelynek egyik végét a logikus verbalizálás, a másikat pedig az imaginárius fantáziák képviselik. A mentális működés kettő közt ingadozó színvonal az én regressziójának a függvénye, amelynek Kris-féle koncepciójára és a kreatív folyamatban betöltött szerepére még visszatérek.

Arnold Ehrenzweig (1983), a pszichoanalitikus szemléletű esztéta és kritikus úgy véli, hogy a klasszikus megközelítés dichotomizáló felfogása, miszerint az tudattalan

elsődleges folyamatai és a vad és pusztító fantáziák csupán az alkotás „szálláscsinálói”, amelyeket a másodlagos folyamatoknak kell „megszelídítenie” ahhoz, hogy azokból esztétikailag élvezhető formájú mű váljék, leegyszerűsítő képet fest a kreatív folyamatról, ami nincs összhangban az alkotómunka tényeivel. „A művészi struktúra fontos részei bukkanhatnak föl szinte a semmiből, a művész akarata nélkül, gyakran épp a művész szándéka ellenére, azonban ezek a részek mégis helyet követelnek maguknak a kompozíció szerves részeként. Az ilyen kimondottan spontán formaelemek kétségtelenül a tudattalanban gyökereznek...” (Ehrenzweig, 1983, 283.). Ehrenzweig szerint ezekben a látszólag kaotikus, véletlenszerű megnyilvánulásokban valamiféle sajátos rend búvik meg, ami arra enged következtetni, hogy a művészetnek van valami tudatosan nem megfigyelhető tudattalan szubstruktúrája. Ebben a rendszerben olyan bonyolultan olvad egybe a belső és a külső tér, hogy azt a hétköznapi józanész szabályaira és a meglévő elméleteinkre támaszkodva nemigen lehet megérteni. Azok az észlelési állapotok, amelyeket az alkotó pszichikuma használ, nem írhatók le egyszerűen a primitív, gyermeki, differenciálatlan állapotba való regresszióval; Ehrenzweig szerint gyakran inkább az alapvető szerveződési elvek (pl, figura-háttér struktúra) szándékos kikapcsolásáról van szó.

Ennek nyomán a gyermeki differenciálódás fejlődési képe is átalakul. A tudatos differenciációban bekövetkező növekedés az ebből kiszoruló belső fantáziavilág szélsőséges differenciálatlanságával jár együtt, amely a legkorábbi állapotoknál későbbi szerzemény. Így az „anális” korszak fantáziavilága az „orálisnál” strukturálatlanabb lesz, megjelennek például a testrészek (száj, anus, vagina) összekeveredései. „A minden alkotó munka mélyén munkálkodó, eleve beépített dinamikus konfliktus következtében a gyermek két, egymással szögesen ellentétes irányba fejlődik egyszerre. A tudatos szinten a gyermek egyre finomabb megkülönböztetésre lesz képes, míg tudattalan fantáziáiban a köznapi józanész által konstruált valóság legalapvetőbb megkülönböztetéseit is feloldja, és olyan képeket alkot, amelyek semmiféle megfelelést nem mutatnak a racionális gondolkodás tartalmaival.” (im. 291.). Ez a felfogás egybevág Kernberg fejlődési elméletével, amely szerint az ösztönén nem a személyiség veleszületett alapja, *amiből* kialakulnak a fejlettebb struktúrák; a személyiség „horizontális tagolódása” (id-ego-szuperego) csak 3 éves kor körül, a szelf és a tárgyképzetek differenciálódása után alakul ki (Kulcsár, 2006).

Ehrenzweig úgy véli, hogy a pszichoanalitikus elméletnek el kell fogadnia, hogy „az elsődleges folyamatok képzése a saját jogán láthatatlan renddel rendelkezik” (Ehrenzweig, im. 293), vagyis nem csak a másodlagos folyamat adja hozzá azt. Mindezen

Silvano Arieti (1964) egy másik elméleti konstrukciót javasolt az elsődleges és másodlagos folyamatok kreativitással kapcsolatos ellentmondásainak feloldására. A kreatív folyamat, hangsúlyozza, felszabadít a másodlagos folyamatokat domináló formális logika megszorító korlátozásai alól. Az alkotás elsődleges folyamatokkal való kapcsolata közismert tény, azonban ez nem a korlátlan szabadság területe, hanem bizonyos korlátozásokat is tartalmaz. (Ahogy Ehrenzweig is utalt arra, hogy az alkotásnak van valami inherens, a tudat számára nem átlátható logikája, amit ő az elsődleges folyamatok sajátos struktúrájára vezetett vissza.) Bár a kreatív folyamat olyan eszközöket használ, amelyek nem idegenek a másodlagos folyamatoktól, mégsem teljesen azonosak velük. Ezen felül az alkotó tevékenységek tartalmaznak egy olyan célt, amit a másodlagos folyamatok nem: ez az emberi tapasztalatok ismert és megszokott határokra túlrá törő kiterjesztésének feleltethető meg. A művészet esetén ez az esztétikai élvezet, tudományos felfedezés esetén a megértés. Végül pedig minden kreatív tevékenység új objektet hoz létre, ami magán viseli a soha véget nem érő keresésre irányuló tudatos és tudattalan motivációk nyomát. Arieti azt javasolja, hogy a gondolkodásnak azt formáját, amely speciális formában kombinálja az elsődleges és másodlagos folyamatokat, és amely a kreativitást jellemzi, harmadlagos folyamatnak kellene nevezni.

Hans Loewald *Primary process, secondary process and the language* (1980a) című tanulmányában újraértelmezte az elsődleges és másodlagos folyamatok fogalmát, és azt szoros összefüggésbe hozta azt a nyelvhasználattal. Abból indul ki, hogy a nyelvhasználatnak különféle dimenziói vannak. A hétköznapi beszéd során csak a konvencionális réteg kerül felhasználásra: valamit tisztán és logikusan ki akarunk fejezni, hogy mások pontosan megértsenek bennünket. Loewald szerint ez a másodlagos folyamatok dominanciájával jellemezhető egyezményes nyelvhasználat, ami csak a gyermeki fejlődés későbbi fázisában alakul ki. A korábbi időszakban a gyermek számára a nyelvi tapasztalat globális és érzéki jellegű, a beszéd a szeretett anya szájából hangzik el, zeneiség jellemzi, és az egész szituáció érzelmi jellegét magába foglalja. A használt szavak mágikus jellegűek: nem reprezentálják a dolgokat, hanem a dolog integráns részei (protoszimbolikus használat), alkalmazásuk önkényes, játékos, szubjektív, érzelmi és autisztikus. Ez a típusú nyelvhasználat az elsődleges folyamatok dominanciájával jellemezhető. Loewald úgy véli, az egészséges mentális működésben - tehát a kreativitásban is - a nyelvhasználat elsődleges és másodlagos folyamat dimenziói keverednek és kiegyensúlyozódnak: az önkényes, személyes, hangzásra épülő, játékos, érzelemgazdag és fantáziák vezérelte alkalmazásmód (elsődleges folyamatok), vagyis a

„költői” használat megfelelő mértékben áthatja az egyezményes, konvenciókhoz és realitáshoz alkalmazkodó, logikus, racionális és pontos nyelvhasználatot (másodlagos folyamatok). Így jön létre egy olyan személyes jelentéseket kifejezni képes, szublimációt és érzelemkifejezést lehetővé nyelvezet, amely van annyira egyezményes, hogy - bár mentális erőfeszítést, empátiát, interpretációt és introspekciót kíván az olvasótól - mégis be tudja tölteni kommunikációs szándékát, és a jelentés a befogadása nyomán a szubjektív interszubjektívvé válhat.

b, Regresszió az én szolgálatában - Ernst Kris bifázisos alkotáspszichológiai modellje

Ernst Kris (1900-1957) minden bizonnyal a Freud utáni pszichoanalitikus művészetpszichológia egyik legnagyobb hatású alakja, aki a pszichoanalitikusi mellett művészettörténészi képzettséggel is rendelkezett. Kris szisztematikusan alkalmazta az ego-pszichológia Heinz Hartmann, Rudolf Löwenstein, David Rapaport és általa képviselt irányvonalának elképzeléseit a művészet területén; ezirányú munkásságát a *Psychoanalytic explorations in art* (1952/2000) című klasszikus munkája foglalja össze. A könyv általános művészetpszichológiai és módszertani kérdések (1. rész) mellett foglalkozik az elmebetegek művészetével (2. rész), a komikum elméletével (3. rész), az irodalomkritika kérdéseivel; az utolsó rész (5.) pedig a kreatív folyamat lélektanát boncolgatja.

Kris úgy véli, hogy a pszichoanalitikus pszichológia számára három lehetséges közelítés lehetséges a művészet felé. (1) Az időtől és tértől függetlennek látszó *állandó motívumok* vizsgálata (incesztus, függőség, büntudat, agresszió), amelyeket mind az irodalom mind a mitológia bőségesen felhasznál. Kris szerint az én-pszichológia fejlődése a motívumok változatlansága és ösztönvonazkozásai mellett arra is ráirányítja a figyelmet, hogy az áthagyományozott motívumok hogyan változnak a gazdasági és kulturális körülmények hatására. (2) A művész *élettörténete* és *művei* közti összefüggések. Bár e területen a haladás lehetőségei Kris szerint korlátozottak, kétségtelen, „hogy mindaz, amit valaki legkorábbi vagy későbbi gyerekkorában átélt és tapasztalt, befolyásolhatja az ember gondolati folyamatait, álmait és művészeti alkotásait (...) mint visszatérő téma, vagy mint az ellenük való védekezés formája (...) Ki lehet mutatni a kölcsönhatást az individuális élettörténetből eredő készlet és egy művészi feladat saját dinamikája között.” (Kris, 1952/1995, 124-125 Bár „a pszichoanalitikus anyag lehetővé teszi, hogy bepillantsunk a tényezők összjátékába, ami az egyik személyt a festészethez vezet, a másikat a tánchoz, az íráshoz vagy a zenéhez” az már sokkal kevésbé világos, „miért lesz e téren az egyikből nagyság, míg a másik csak a középszert üti meg.” (u. ott, 125-126.). Ezért mondhatta azt

Freud néhány évtizeddel korábban, hogy a pszichoanalízisnek le kell tennie a fegyvert a tehetség kérdése előtt (1914/1989). Ugyanakkor az autonóm én-funkciók vizsgálata Kris szerint ezen a téren is eredményeket hozhat; de vonatkozik ez olyan korábban elhanyagolt területekre is, mint az a kérdés, hogy a történelmi-társadalmi körülmények és a megszerzett mesterségbeli tudás hatása, vagy a művészi stílus pszichoanalízis által korábban még nem érintett témája. (Ez utóbbiról lásd Gombrich, 1972). A harmadik lehetséges kapcsolódási pont (3) Kris szerint a *művészi fantázia* tanulmányozása. A visszatérő motívumok, bizonyos konfliktuskezelési formák kedvelése, mások kerülése sokat elárulnak az alkotófolyamat sajátosságairól, főként, ha azt összefüggésbe lehet hozni az élettörténettel és más forrásokból nyerhető adatokkal. (Vö. a modern pszichobiográfiai kutatás módszertanáról írottakkal a II/2.2.4. fejezetben.)

Kris úgy véli, hogy jogos és lehetséges az álommunka nyomán – a viccmunkához hasonlóan – „művészetmunkáról” beszélni, és az álommal való összehasonlítás nyomán annak sajátosságait kiemelni. Az alapvető különbség az, hogy (1) ami az álomban kompromisszumképződményként írható le és túldetermináltsággal magyarázható, a műalkotásban jelentés-sokféleséggé jelenik meg, illetve az, hogy (2) hogy az alkotásban –szemben az álommal - a művész énje gyakorol kontrollt az elsődleges folyamatok felett. Az az adottság, hogy az ösztön-én anyagaihoz való hozzáférést és annak kontrollálását a pszichikus funkciók gyors és hirtelen változtatásaival a művész el tudja érni, korántsem veszélytelen. A regressziók pszichés következményeit azonban a művész a szublimáció segítségével képes ellensúlyozni. (Salvador Dalí kiemelkedő példája ennek a jelenségnek, ahogyan azt disszertációm III. részében igyekszem bemutatni.) Kris szublimációval kapcsolatos elméleti álláspontját fentebb már ismerttettem.

A műalkotás kapcsolata a vágyakkal, az álmokkal és a fantáziával Freud *Gradiva*-elemzése (1907/1998) és *A költő és a fantáziaműködés* című írása (1908/1998) óta ismert és elfogadott tény a pszichoanalízisben. A fantáziák, mondja Kris, dinamikus változékony képződmények, és néhány esetleírás nyomán megfigyelhető, ahogy a kezdeti, nyers, gyakran önkielégítéshez kapcsolódó formák leválnak az ösztönös háttérről, szocializálódnak, történetté formálódnak és a külső elvárásokhoz idomulnak. Úgy véli, ennek a tanulságait az irodalomtörténetben is alkalmazni lehetne, mivel köztudott, hogy az elbeszélésekben sokszor dominál az önéletrajzi elem. „Meg kellene vizsgálni – írja -, hogy az írói alkotás mennyire távolodik el a közvetlen élettapasztalattól [illetve az azok nyomán megformálódó fantáziáktól – K.Z.], akár egy bizonyos íróról. Akár egy adott időszak szerzőiről van szó (...) az írók közül a legnagyobbak éppannyira tulajdon tapasztalataikat

dolgozzák fel, mint a kevésbé nagyok; az ő teljesítményüket azonban valószínűleg jóval inkább meghatározza tehetségük, amellyel képesek eloldozni magukat tényleges tapasztalataik közvetlen valóságától és magukévá tenni a tárgyak tágabb kontextusát” (im. 149.). Kris egy művészetpszichológiai „esettanulmányt” (a Corvo néven publikáló Fredrick William Rolfo esztétikailag kevésbé sikerült műveit) is ismertet annak érdekében, hogy ”az elbeszélő mű és az elbeszélőben zajló készletkonfliktusok közötti távolság problémáját” (im. 154.) demonstrálja. Erre a kérdésre Csáth Géza és Kosztolányi Dezső nyomán a III. részben még visszatérek.

Kris legfontosabb hozzájárulása a pszichoanalitikus művészetpszichológiához minden bizonnyal bifázisos alkotási modellje, amely többek közt az „én szolgálatában álló regresszió” koncepciójára és az inspiráció és elaboráció stádiumának megkülönböztetésére épül (Kris, 1952/2000). Kris megközelítésében elszakad a hagyományos pszichobiográfiai kutatási módszertől, és az alkotói mechanizmusokra helyezi a hangsúlyt, ezáltal – az ego-pszichológiára egészében is jellemző módon – elemzéseiben a narratív megközelítés helyett a formalizmus kerül előtérbe. Az alkotói folyamat első fázisának Kris szerint az inspiráció, az ihlet stádiumát kell tekinteni, ami az ösztönén és az én kommunikációjára épül. Az ihlet az esztétika számára régóta ismert és vizsgált jelenség, és évszázadokon át a különleges képességekkel rendelkező személyek által elérhető állapotként határozták meg azt. Kris ezt a működésmódot a projektív és introjektív mechanizmusoknak tulajdonítja, amely magában foglalja a tudattalan és a tudatos közti határ átjárhatóságát és az átélt élménynek az externalizációját, aminek következtében az alkotásra ösztönző impulzusok külső eredetüként azonosítódnak. (Az ihlet isteni eredete.) Ez utóbbiban való több évezredes hit egyéni és közösségi célokat is szolgál; oldja az inspirált személy szorongását és büntudatát, ami az általa kinyilatkoztatottak miatti felelősségből fakad, és megnöveli az inspiráció nyomán megszülető közlés presztízsét.

Az inspiráció folyamatának Kris írásaiban számos rész-fázisa és sajátossága azonosítható; ezek fenomenológiája nem sokban tér el a korábbi (pl. Wallas, 1925, idézi Taylor, 1973) és a későbbi (pl. Csíkszentmihályi, 2008) leírásoktól. Ezek értelmezését Kris a strukturális elmélet nyomán végzi el, és kiemeli annak (1) ösztönén, (2) felettes én és (3) én-aspektusait. (1) A felfedezők, művészek és kutatók pszichoanalízise egyértelműen mutatja, hogy az inspirációban a magasabb mentális működések és a tudattalan vágyak szorosan összekapcsolódnak egymással (lásd pl. a személyiségelméletek motivációs gyökereit Freudtól Jungon és Allporton át Murray-ig és Rogersig, Elms, 1994; Anderson, 2005). (2) Minden felfedezés és kutatás a határok engedély nélküli áthágásával jár együtt,

ilyen volt például Leonardo részvétele az illegális anatómiai célú boncolásoknál. (3) A produktív gondolkodás időnként összekapcsolódik a tárgymegszállások eruptív változásaival (regresszió), amelyek mind pozitív, mind negatív irányban befolyásolhatják a kreatív tevékenység végeredményét. Ezek a regresszív állapotok a „művészetmunka” során nem járnak együtt az énfunkciók színvonalának visszaesésével (vagyis „az én-folyamatok nem állnak nagy mértékben az ösztönén szolgálatában”, mint a fantáziálás során, lásd Kris, 1952/2000, 311.), hanem, mint fentebb is idéztem, az én szolgálatába állíthatók. A szublimációs folyamatban az ösztönenergiák nemcsak hogy „neutralizálódnak” (azaz megszabadulnak agresszív és szexuális töltésüktől), hanem céljuk és szintjük is megváltozik. Ebben a folyamatban van kiemelt jelentősége az ének. „Az ’egyik pszichikus szintről a másikra való eltolás’ kifejezéssel az én szervező funkcióira utalunk, az én képességére, hogy szabályozza magát a regressziót is, és mindenekelőtt arra a hatalmára, amellyel uralkodni tud az elsődleges folyamaton.” (Kris, 1952/1995, 139.)

Az inspirációs és elaborációs fázis elméleti (metapszichológiai) magyarázatát Kris abban véli felfedezni, hogy az inspirációs stádiumban az én viszontmegszállásai visszahúzódnak, miáltal lehetővé válik az ösztönéből származó anyag beáramlása az énbe. Az elaboráció során a „viszontmegszállásos gát” (countercathectic barrier) visszarendeződik, és a megszállás más ego-funkciók irányába terelődik, olyanokat érintve, mint a valóságvizsgálat, formába öntés, vagy a kommunikáció általános céljai. A két fázis közötti váltakozások lehethetnek gyorsak, oszcillációs jellegűek, vagy időben hosszan el is húzódnak. Az inspiráció forrásai lehetnek teljes mértékben belső jellegűek, de erejük és aktuális én-idegenségük mértéke akkora lehet, hogy az átélő külső eredetűnek véli őket; ez akár hallucinációt is okozhat. Változó, hogy milyen mértékben van szerepe az inspirációban a külső ingertényezőknek (pl. Newton almája). Valójában itt egy kontinuum két végpontja (belső és külső eredet) közötti számos átmeneti formáról kell beszélünk; de még a biztosan beazonosítható külső források esetében is számolni kell belsőleg megszervezett tudatelőtes gondolatrendszerrel, amely a külső stimulusra várva rendelkezésére áll.

Az intrapszichés térben lejátszódó inspirációt követő elaborációs fázisban számos egyéb tényező is belép a folyamatba. Az alkotás megvalósulásában mindenképp szerepet kap a közönség feltételezett vagy valós jelenléte és a vele való kommunikáció a művön keresztül, függetlenül attól, hogy a művész milyen attitűdöt fejleszt ki ezzel kapcsolatban. Ez utóbbi a teljes figyelmen kívül hagyástól a közönség kegyeinek kereséséig számos formát ölthet. Kris szerint az alkotás fázisában a művész és műve egyek, de az attól való

szükségszerű elszakadás után - amit a kiértékelés megkövetel – a művész egoja szintjén azonosul a közönséggel, ugyanakkor felettes énjét reá projiciálja. Az inspiráció és az elaboráció tehát nemcsak a pszichikus szintek és az én-kontroll szintjének változásai mentén különülnek el egymástól, hanem „eltolódások történnek az én és a közönség reprezentációinak megszállásában” is (Kris, 1952/2000, 61.).

c, Az énen belüli kreatív alrendszer

David Beres (1959) a művészi alkotási folyamatra vonatkozó elemzésében tovább differenciálta az én szolgálatában álló regresszió koncepcióját. Ennek során Kris kétfázisos modelljét integrálta Edward Glover (1943) az én-magok integrálódásáról és disszociációjáról szóló elméletével. Az én primitív én-magok integrációja nyomán alakul ki, amelyet a szinetizáló én-funkció irányít. Bizonyis helyzetekben az érzelmi stressz hatására az én ismét széthasadhat – ez az, amit Glover disszociációnak nevez - aminek nyomán a korai konfliktust elszenvedett és fixálódott én-magok patológiás tartalmi tudatossá válhatnak. Ezekben az állapotokban némely én-funkciók működése regresszív formát ölthet, míg mások épen maradhatnak. Ez Beres szerint (im.) fontos támpontokat adhat azon esetek értelmezésében, ahol a pszichopatológiai állapot mellett – vagy annak ellenére – magasabb mentális működést feltételező tevékenység, például művészi alkotó folyamat zajlik. Ebben az esetben feltételezhető, hogy az énen belül működőképes marad a kreativitásért felelős alrendszer, amely „átveszi a személyiség egészének problémáit, és azokat képes művészi, tudományos szinten feldolgozni. Bizonyos művészéletrajzokba való betekintés, melyek első rangú műalkotásokat és ugyanakkor kaotikus interperszonális kapcsolatokat és masszív pszichikus feszültségeket mutatnak, meggyőző példákat szolgáltat.” (Kraft, 1998. 24.)

Beres utal arra, hogy ez a modell képes magyarázni azt a jelenséget, hogy hogyan képes egy művész egy adott pillanatban és élete különböző periódusaiban különböző területeken egymástól eltérő színvonalon működni. Példaképpen Beethoven „zavart életét” hozza fel „annak paranoid tárgy-kapcsolatival”, miközben zenéjéből „a szabadság, a gyengédség és a humanitás” sugárzik (Beres, 1959. 31.) Ez Beres szerint azt bizonyítja, hogy „a kreatív tevékenység nem része a pszichotikus folyamatnak”, hogy „egy művész, aki neurotikus vagy pszichotikus, valóban teremthet valamiféle művészi értéket, (bár nyilván ezt esztétáknak kellene megállapítania), a kreatív aktus [pedig] azon én-funkciók nyomán születik meg, amelyek érintetlenül maradtak annak ellenére, hogy a zavar jelenléte nyilvánvaló más működésekben, amelyek neurotikus vagy pszichotikus tünetekben

manifesztálódnak.” (u.ott, 32.) Beres gondolatai, illetve azok Kraft-féle értelmezése arra is kiváló példa, hogy akármennyire is igyekszik egy irányzat formalistának lenni, és igyekszik elszakadni a pszichobiográfiai módszertől, amikor az általa leírt jelenség megvilágítására és bizonyítására törekszik, óhatatlanul az életrajzokhoz kell visszanyúlnia.

d, Fejlődési szempontok

Nem véletlen, hogy a formalista szemléletű amerikai ego-pszichológia aranykora (1950-1970-es évek) nagyjából egybeesett azzal az időszakkal, amikor a klasszikus pszichobiográfiai módszer hanyatlásnak indult. Az énépszichológia hegemoniájának megszűnése, ami a tárgykapcsolat-elméletek beszivárgásával és a kohuti szelfpszichológia térnyerésével kezdődött, nagyjából ugyanakkor történt meg, amikor a személyiségpszichológiai kutatásban és elméletalkotásban „narratív forradalom” következtében ismét előtérbe került az élettörténetek vizsgálata, és a pszichobiográfia ismét elfogadott eljárássá vált (lásd pl. Hargitai, 2007; McAdams, 1988; Runyan, 2005/a). A struktúrák és funkciók előtérbe helyezésével és a bigráfiai kutatási perspektívától való elhatárolódással az ego-pszichológia kreativitás-koncepciója az élettörténeti események és a szubjektív élmények meghatározó szerepének a súlyát is csökkentette.

Persze voltak kivételek, hiszen Beres is foglalkozott a pszichobiográfiával (1959), és ezekben évtizedekben dolgozta ki fejlődés és identitás-elméletét és fejlesztette tovább a pszichobiográfiát „pszicho-históriává” Erik H. Erikson (részletesebben lásd később). Ugyanilyen kivételnek számít Phyllis Greenacre (1894-1989) new york-i pszichoanalitikusnő, aki írt – igaz, patográfiai szemléletű – pszichobiográfiákat, mégpedig Lewis Carrollról és Swiftről (1955). Munkásságának másik, korabeli tendenciáktól eltérő sajátossága, hogy kreativitásról szóló tanulmányaiban (1957, 1959) a formalista énépszichológiai szempontok helyett a gyermekkori hatások, a játék és a kreatív imagináció fontosságát hangsúlyozta. Greenacre a kreativitás gyermekkori fejlődési feltételeinek bonyolult kölcsönhatásaira hívja fel a figyelmet. A legalapvetőbb tényező a tehetség, amely számos tényező kombinációjának (külső stimuláció iránti érzékenység, a formára és a ritmusra való fokozott reagálás, empátia) az eredménye. Ennek forrásait feltehetően a biológiai adottságokban kell keresni, noha az öröklöttség túlbecsülésétől mindenképp érdemes tartózkodni. Greenacre szerint legalább ennyire fontos figyelembe venni a libidofejlődés során tapasztalható sajátosságokat, a világ egésze iránt mutatott általános érzelmi érdeklődést (*collective love affairs with the world*), az anyával való korai kapcsolat intenzitását és annak frusztrációit, az apával való identifikációt, vagy a későbbi

„misztikus” élményeket megelőző „félelemteli tisztelet” (*awe*) megtapasztalását. A libidofejlődés azoknál a gyerekeknél, akik potenciális tehetségek, nagyon gyakran mutat kevésbé szabályos formát, a fázisok átcsapnak egymásba vagy kommunikálnak egymással, minek következtében „jobban emlékeztetnek a perverz személyek libidoorganizációjára, mint a neurotikusokéra.” (Greenacre, 1957, 59.) (Hasonló gondolatokat fejt ki Hermann Imre is *Perverzió és muzikalitás* című könyvében, 1999) A tehetséges személyek nem védettek a neurotikus vagy pszichotikus személyiségfejlődés lehetősége ellen, noha Greenacre szerint nincs benső kapcsolat a neurózis és a tehetség között.

1959-es cikkében a játék és a kreatív imagináció közti kapcsolatot elemzi. A játék és a fantázia kreativitásban játszott szerepére ismert módon Freud hívta fel a figyelmet (Freud, 1908/1998); a gondolatot legkövetkezetesebben Winnicott használta fel primer kreativitásról szóló elméletében (1999). (Lásd a következő fejezetet.) Greenacre (1959) meggyőződése, hogy a kreatív imagináció használata az alkotás során az eredetiségre és találékonyságra (*inventiveness*) való képességet jelenti, és nem azt, hogy valaki képes szintetizálni dolgokat annak érdekében, hogy létrehozzon egy produkciót. (Vö Robert Klein, 1971, már idézett formalista elképzeléseivel, ahol a kreativitás egyik jellemzője a szintetizáló ego-manőverek fokozott működőképessége.) A játékos tevékenység, amely segít az alkotónak a kreatív produkció kivitelezésében, koránt sem jelenti azt, hogy a folyamat kizárólag vizuális vagy auditív képzeleti működésen nyugszik, még akkor sem, ha az csupán a fantáziában játszódik le, és nem valósul meg konkrét fizikai formában. A kreatív imaginációs a szenzoros modalitások és testi megnyilvánulások széles spektruma részt vehet, és involválja az elsődleges és másodlagos folyamat-aktivitások egész skáláját. Greenacre egyébként írásában angol tárgykapcsolat-elméleti szerzőket is idéz, például Susan Isaacs-et vagy Winnicott átmeneti jelenségekről szóló cikkét (*Átmeneti tárgyak és átmeneti jelenségek*, 1953/1999). Ez korántsem volt gyakori jelenség az amerikai énpeszichológia meghatározó évtizedeiben, és a szerző Hans Loewaldéhoz hasonló nyitottságáról árulkodik.

5. Tárgykapcsolat-elméletek: a helyreállítástól az átmeneti jelenségekig.

5.1. A tárgykapcsolat-elméletek és a kreativitás

A tárgykapcsolat-elméletek a pszichoanalízis újabb fejlődésének legnagyobb hatású modell-csoportját alkotják. A tárgykapcsolat-elméleteket több szempont szerint is osztályozhatjuk, Friedman (1988) például megkülönböztette a (a) *kemény* (gressziót

hangsúlyozó) és a (b) *lágy* (szeretetet hangsúlyozó) tárgykapcsolati elméleteket. Fónagy és Target (2005) inkább „földrajzi” felosztást preferálja (5. *ábra*), amit kiegészítettem a magyar tárgykapcsolat-elmélet kategóriájával.

A „klinikai polaritás” alapján (Friedman, 1988)		„Földrajzi” felosztás (Fónagy, Target, 2005)			
„Kemény” elméletek	„Lágy” elméletek	Magyar	Brit		USA
<i>M. Klein</i> <i>R. Fairbairn</i> <i>O. Kernberg</i>	<i>D. Winnicott</i> <i>Bálint M.</i> <i>H. Kohut</i>	<i>Ferenczi S.</i> <i>Bálint M.</i> <i>Bálint A.</i> <i>Hermann I.</i>	Klein-követők	Függetlenek	<i>O. Kernberg</i> <i>H. Kohut</i>
			<i>W. Bion</i> <i>H. Segal</i> <i>B. Joseph</i> <i>J. Riviere</i>	<i>R. Fairbairn</i> <i>H. Guntrip</i> <i>D. Winnicott</i> <i>Bálint M.</i>	

5. *ábra*. A tárgykapcsolat-elméletek csoportosítása

A tárgykapcsolat-elméletek számos új aspektussal gazdagították a valósághoz való viszonyunknak a megértését, a kreativitás fejlődésének és dinamikájának pszichoanalitikus értelmezését, amelyből csak egyet emelnék ki, ami a kreativitás értelmezése szempontjából különösen fontosnak tűnik. A tárgykapcsolatok alakulásának (a), azok (b) ösztönfejlődéssel, (c) reprezentációs rendszerek kiépülésével és a (d) pszichés mechanizmusok érésével való összefüggéseinek ismeretében a valódi, egészséges kreativitás dinamikáját meghatározó mozzanatokat biztosabban elkülöníthetjük azoktól a pszichopatológiai folyamatoktól, amelyek ugyan megjelenhetnek az alkotást kísérő regresszív állapotok során, de a végeredményt mégiscsak a magasabb rendű mentális műveletek eredményének kell tartanunk. Ezek elkülönítésére az ego-pszichológián belül már Robert Klein is megpróbálkozott (1971). A fenti dimenziók összevetése Mentzos (é.n.) integratív modellje alapján lehetséges (6. *ábra*).

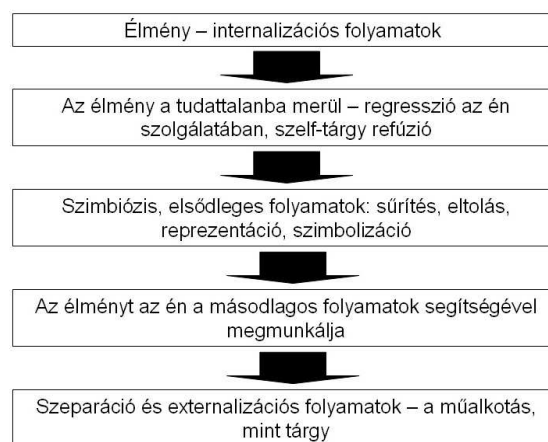
Életkor	0	1/2	1	1,5	2	3	4	5
Ösztönfejlődés	Orális		anális				fallikus	
Tárgykapcsolatok	Szimbiózis		Szeparáció - individuáció			Hármas kapcsolat		
Szelf és tárgy-reprezentációk	Fúzió		Szelf- fragmentumok Rész tárgyak			Integrált reprezentációk		
Internalizációk	Inkorporáció		Introjekció			Identifikáció		
Externalizációk	Exkorporáció		Projekció			Szelf-objektíváció		

6. ábra. Az ösztönfejlődés, a tárgykapcsolatok, a reprezentációs rendszer és a pszichés mechanizmusokfejlődésének összefüggései az életkor függvényében (Mentzos, én.)

(a) A tárgykapcsolatok fejlődése az anyai szimbiózis állapotától a szeparáció-individuáción át az érzelmi tárgyállandóságig zajlik, amelyet követően a gyermek belép az Ödipusz komplexus „háromszemélyes helyzetébe”. (b) Az ezzel párhuzamos ösztönfejlődés (modernebb kifejezéssel élve a motivációs rendszerek fejlődése) az „orális” és „anális” készetéseken keresztül a „fallikus” fázisig bezárólag érhető tetten. Pszichoszociális kontextusban ez a „bizalom”, az „autonómia” és a „kezdemenyezés” fejlődési konfliktusainak adekvát megoldását jelenti (Erikson, 1950/2002). (c) A reprezentációs rendszer fejlődése a differenciálatlan szelf- és tárgyképzetektől a differenciált, de integrálatlan képzeteken át az integrált szelf- és tárgyreprezentációkig tart. (d) A külső és belső világ közötti „pszichés anyagcserét” az internalizálás és externalizálás folyamatok szabályozzák, amelyek színvonala összefügg az (a), (b) és (c) dimenziókban elért fejlődés szintjével.

Mentzos (im.) szerint a pszichikus működés egyik alapvető törvényszerűsége a tárgykapcsolati modellek fényében az, hogy az ember igyekszik a külvilágot, tapasztalatait bensővé tenni, leképezni (internalizáció), míg belső világát ugyanilyen vehemensen próbálja a külvilágban megjeleníteni (externalizáció). A (i) primitív állapotokban ez még fizikai formában történik: az internalizációt az inkorporáció (bekebelezés), az externalizációt az exkorporáció (hányás) képviseli. A fejlődés következő fázisában (ii) ez már mentális formát ölt: az inkorporáció introjekcióvá érik, míg az exkorporáció projekcióvá, de a szelf és a tárgy határainak labilitása miatt ezek elhárító mechanizmusként funkcionálnak. Ezek célja a szorongás csökkentése, ezért az introjekció és a projekció a valóságot nagymértékben torzítja és átszínezi a fantáziákkal. Végül az érzelmi tárgyállandóság (iii) stádiumában a külső hatások és bensővé tétele az identifikáció

formájában történik, amely a szelf és a tárgy határainak megtartottsága miatt nem ölt patológiás formát, a benső világ pedig a szelf-objektíváció formájában jelenik meg külső struktúraként – például a műalkotásban. A valóság észlelése pontosabb lesz, ami a kreatív emberek egyik fontos személyiségvonása (Csíkszentmihályi, 2008). Természetesen mindenki használ primitív valóságkezelési formákat, illetve ezek színvonala időben változhat (vö. Kris-féle kontrollált regresszió jelenségét), de a sikeres kreatív folyamat az érett struktúrák és funkciók használatához köthető. Az alkotási folyamat stádiumait, dinamikáját tárgykapcsolat-elméleti és én-pszichológiai szempontból a következő modellel (7. ábra) lehetne összefoglalni: (természetesen figyelembe véve, hogy nem lineáris, hanem iteratív folyamatról van szó):



7.ábra. A kreatív folyamat fázisai és dinamikája én-pszichológiai és tárgykapcsolat-elméleti szempontok alapján

A fentiek illusztrálására egy rövid esetrészletet közölnék, ami nem a klinikai praxisból, hanem a mindennapi életből származik. Az 1990-es években lehetőségem volt több alkalommal megfigyelni egy avantgard művész performanszait egy magyarországi városban. (A város és a személy nevét etikai okokból nem közlöm.) Az illető férfi akciói során - véleményem szerint - az alkotásban részt vevő externalizációs folyamatok súlyos torzulását lehetett megfigyelni. Egy alkalommal egy koncerten, a színpad szélén szánt szándékkal a lavórba hányt (exkorporáció), segítői pedig egy kötéllel és egy plafonra erősített csigával a lábánál fogva felhúzták, és fejét beleeresztették saját hányásába. (Az abjekció, mint szelf-határ képző folyamat zavara, lásd Kristeva, 1982) Egy későbbi alkalommal festményeit egy tetoválóművésszel magára tetováltatta, majd bőrének ezen részeit lenyúzatta, kikészítette, és kiállítást rendezett azokból. (A bőr és az én kapcsolatát és annak patológiás torzulását lásd pl. Anzieu, 1993.) Ebben az esetben a regresszív és

destruktív megnyilvánulások az alkotási folyamat egészére kiterjedtek és nem az én szolgálatában álltak (bár a drasztikus önstimuláció segítségével elérhettek valamiféle átmeneti kompenzált szelf-állapotot, lásd Kohut, 1977/2007.). Feltételezhetően pseudo-szublímációs folymatról volt szó, mivel a valódi szublímáció a szimbólumalkotáshoz kapcsolódik (Segal, 1997), és a saját bőr használata az alkotásban a szimbolizációs folyamat zavarára utal. Valószínűleg ebben nem csak a (belső) tárgy és a szimbólum differenciálásának hiánya érhető tetten, ami a korai, primitív állapot fentmaradására utal (protoszimbolizmus), hanem a szelf és a tárgy határai is elmosódnak. A felszínen kreativitásnak tűnő tevékenység inkább a kóros személyiségműködés elfedésére, mintsem a szelf-objektívációra építő egészséges önkifejezésre és önmegvalósításra irányult.

5.2. Destrukció és helyreállítás: Melanie Klein elméletei és az alkotási folyamat

Melanie Klein (1882-1960) a pszichoanalízis történetének egyik legnagyobb hatású szerzője, a gyermekanalízis egyik kezdeményezője és a tárgykapcsolat-elméleti irányzat elindítója. Kreativitásra vonatkozó elképzelései a korai énefejlődéssel, ezen belül a depresszív pozícióval kapcsolatos nézeteihez köthetők (Klein, 1999; Segal, 1991, 1997). A pozíció kifejezés arra utal, hogy nem egy szakasról van szó, mint Freud pszichoszexuális fejlődésről szóló elméletében, hanem a lelki valóság jellegzetes strukturálódásáról, amely *tárgykapcsolatok, szorongások és az elhárító mechanizmusok* jellegzetes konstellációjából épül fel. A személyiségfejlődés legkorábbi szakaszában, a paranoid-szkizoid pozícióban Melanie Klein szerint a hasítás, a projekció és az introjekció segít kezelni az érzéseket és impulzusokat, megőrizni a jó tárgyat a rossztól, és eltávolítani az ártalmasnak észlelt hatásokat, amely nyomán a szorongás kívülről fenyegeti a sebezhető, primitív ént (paranoditás). Minél több jó élményt sikerül introjektálni, és minél inkább azonosul a kisgyerek a bevetített jó tárggyal, annál kevésbé fogja magát fenyegetve érezni belső világát saját negatív késztetéseitől, ezért nem lesz arra motiválva, hogy kivetítse azokat. Ezáltal az én erősödik, mert nem veszít energiát a kivetítések nyomán.

Amikor az integratív folyamatok a disszociatívakkal szemben egyre meghatározóbbá válnak, akkor kezdődik a depresszív pozíció. A csecsemő felismeri az egészségtárgyat, kapcsolatba lép vele, aminek következtében ráésszmél, hogy a jó és a rossz tárgy (mell) ugyanaz. Felismeri a függését és kiszolgáltatottságát, és féltékennyé válik másokra. Az emlékezet és más én-funkciók fejlődésének hatására a szelf- és a

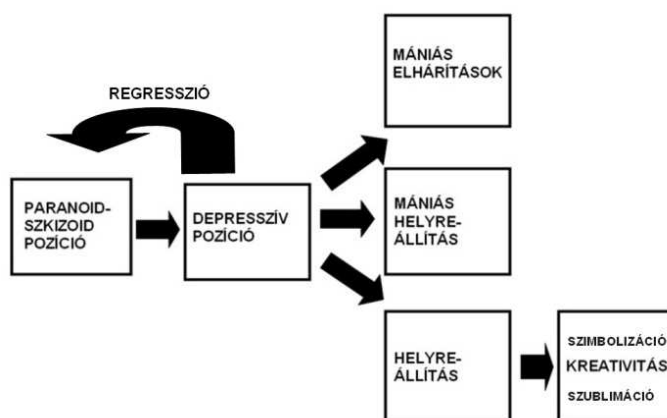
tárgyképzetek integrálódni kezdenek, aminek nyomán megjelenik a korábban elviselhetetlem (ezért hasítással és projekciókkal elhárított) ambivalencia. A szorongás forrása immár nem kívülről jön (paranoid szorongás), hanem belső eredetű, amiatt, hogy a gyermek úgy érzi, saját romboló késztetései megsemmisítik a tárgyat, amelytől függ (depresszív szorongás). Ekkor megnő az igény a jó tárgy bensővé tételére és birtoklására, és mivel ez az orális fázisban történik, mohó bekebelezésben juthat kifejezésre, ami büntudatot kelt, mivel ez egyúttal a tárgy megsemmisítésével jár együtt. Ez a paranoid-szkizoid pozícióban ismeretlen érzések: a gyász és az elveszettnek és elpusztítottnak érzett jó tárgy utáni sóvárgás kialakulásához vezetnek. A heves szorongás regressziót okozhat, és ismét előhívhatja a paranoid-szkizoid pozíció primitív védekező mechanizmusait. Ez főképp akkor jellemző, ha a korai időszakban nem sikerült annyi jó élményt integrálni, ami képes lenne ellensúlyozni a negatív tartományt. Ha viszont elégséges pozitív élmény internalizálódott, és az azokkal való azonosulás nyomán az én megerősödött, akkor az a vágy jelenik meg, hogy a tönkretett tárgy helyreállítódjék. A jóvátételi igényekben megjelenő szeretet képes lesz ellensúlyozni a rombolás késztetését.

Ezzel párhuzamosan a valóságérzékelés is megváltozik. A kisgyermek elméje egyre inkább különbséget tesz az én és a másik, a fantázia és a külvilág közt, felismeri saját késztetéseit és érzései mindenhatóságába vetett hite is csökken. Ez utóbbi abból fakad, hogy a mágikus helyreállítás óhatatlanul kudarcra van ítélve, sosem teljes, és a tárgy is mindig túléli a fantáziabeli agresszív támadásokat. Ezzel a pszichózisok kialakulásának veszélye csökken, és a felettes is közelebb kerül a jó és szeretett szülők képéhez, üldöző jellege lassan megszűnik. Klein szerint a jóvátételi igényre épülő helyreállítás az alapja a *kreativitásnak* és a *szublimációnak* . A reparatív folyamatok során a gyermek megalkotja és újraalkotja a fantáziában tönkretett tárgyat, arra vágyik, hogy megőrizze azt, és romboló késztetéseinek gátat szabva lehetőséget teremt az ösztönkésztetések szublimálására. Ez Kleinnél szoros kapcsolatban áll a *szimbólumképzéssel* , mivel a késztetések nemcsak átalakulnak, de helyettesítő tárgyakra helyeződnek át. A külső és a belső valóság megkülönböztetése nyomán a tárgyról az én reparatív tevékenysége által kialakított belső szimbólum függetlenné válik a tárgytól, aminek következtében a paranoid-szkizoid pozíció konkrét gondolkodása átadja a helyét az érett, absztrakcióra képes kogníciónak. (A paranoid-szkizoid pozícióban még a „szimbolikus egyenlőség” működik, ami a tárgyat és jelképét egynek tekinti.) Ennek következtében alakul ki a szimbólumhasználat érett formája, a magasabb rendű mentális tevékenység és a szublimáció feltétele. „A szimbolizáció képezi minden szublimációnak és tehetségnek az alapját – írja Klein-, mivel

a szimbolikus azonosulás útján válnak a dolgok, a cselekvés és az érdeklődés a libidinális öröm forrásává... általában erre épül a személy kapcsolata a külvilággal és a valósággal” (Klein, 1930/1998, 191.). Ennek a legfontosabb pszichodinamikai feltétele az ösztöncélról való lemondás, amely a gyász következtében válik lehetővé. Az ösztöntárgy, amiről lemondunk, a helyreállító folyamatok nyomán válik bensővé és az én részévé, a szimbolizációs tevékenység forrásává. „A szimbólumképzés a veszteségből származik; a fájdalmat és az egész gyázmunkát magában foglaló kreatív tevékenység” – összegzi Hanna Segal, Klein munkásságának egyik legjobb magyarozója (Segal, 1997, 71.) A folyamat illusztrálására Melanie Klein egy festőnő, Ruth Kjar festőművésznő életének mozzanatait és alkotó tevékenységét elemzi, rámutatva, hogy a festőnő arra irányuló benső igénye mögött, hogy rokonait megfesse, az a vágy húzódik, „hogy helyre hozza a pszichológiai sérelmet, amelyet anyján és saját magán okozott... Gyermek analízisekor, ha destruktív vágyak megjelenését ellenséges tendenciák követik, láthatjuk, hogy az emberek újrateemtésének eszköze mindig a rajz és a festés. Ruth Kjar esetében világosan látható, hogy hgy a kislányok eme szorongása milyen nagy fontosságú a nő énefejlődése szempontjából és egyben a teljesítmény egyik ösztönzője is.” (Klein, 1929/1998, 115.)

A depresszív pozíciót sosem haladjuk meg tökéletesen (Segal, 1997). Az aktuális tárgyvesztések mindig felélesztik a személyben az elsődleges tárgy elvesztése okozta depresszív szorongásokat, és ha annak idején sikerült egy viszonylag szilárd jó belső tárgyat felépíteni és azzal azonosulni, akkor ezek az élmények nem betegséghez, hanem a veszteség kreatív feldolgozásához, az alkotókészség kibontakozásához nyitják meg az utat. A depresszív élmények – ha az én elég erős, és nem kerül sor a paranoid-szkizoid pozícióba történő regresszióra - kétfajta mentális stratégiát aktivizálhatnak: a mániás elhárításokat és a helyreállítást. A mániás elhárítások (tagadás, onnipotencia, idealizálás-leértékelés) a büntudat, a függőség és a kiszolgáltatottság érzései ellen lépnek működésbe, és nem feltétlenül kórosak, hiszen lehetnek olyan helyzetek, amikor átmenetileg csak ezek biztosítanak védelmet a teljes dezintegráció ellen. A fájdalom csökkenése nyomán azonban a tárgy mindenható, mániás uralása helyett optimális esetben megjelennek a helyreállító folyamatok, és a feldolgozott gyász gazdagítja az ént. A kleiniánusok fontos különbséget látnak a mániás és nem-mániás helyreállítások közt. Mániás helyreállítás olyan tárgyakon megy végbe, amelyek (a) az szelftől távol vannak (nem elsődlegesek), (b) nem az szelf károsította azokat (nem kell büntudatot érezni), és (c) a szelf magánál alacsonyabb rendűnek élheti meg őket. Az ilyen helyreállítás (amely megfigyelhető pl. a szeretetotthonban dolgozóknál, akik azt élik meg, hogy szeretetüket hálátlan és csökkent

értékű emberekre pazarolják) nem csökkenti a büntudatot, nem segíti a mindenhatósági illúziókról való lemondást, és nem engedi meg a tárgynak az önnön jogán való független létezését, ezért nem járul hozzá a a szelf fejlődéséhez és a kreativitás kibontakozásához. Bár kétségtelen, hogy a Klein-i elmélet sok patomorfizáló momentumot tartalmaz - például a gyermekkori fejlődés dinamikai sajátosságait izomorfik tartja a későbbi súlyos mentális zavarok szerveződésével, (az ezzel kapcsolatos kritikákat lásd Fónagy, Target, 2005) -, mégis fontos, hogy a valódi, helyreállításra épülő kreativitást megkülönbözteti az álmegoldásoktól. (8. ábra)



8. ábra. A kreativitás helye Melanie Klein fejlődélméletében

Klein érdeme, hogy az ego-pszichológia képviselőivel szemben strukturális tényezők helyett a fantázia kiemelésével az élménytartalomra helyezi a hangsúlyt, aminek nyomán a kreativitás és alkotás személyes jellege jobban kidomborodik. A tudattalan fantáziaélet Klein és követői (pl. Susan Isaacs) szerint az ösztönkésztetés belső képviselője azáltal, hogy a késztetést kielégítő tárgyra vonatkozó képzelődésekből épül fel. A tudattalan fantázia tárgyai folyamatosan befolyásolják a valóság észlelését, ahogy a valóság is a fantáziákat. Minél éretlenebb az én és a valóságészlelés, annál vadabbak a képzelődések. A fantáziáknak számos funkciója van: (a) kielégítik az vágyakat, (b) elháríthatnak más, szorongást okozó fantáziákat, a (3) a be- és kivetített fantáziák alakítják a személyiség szerkezetét úgy, hogy beépülnek a szelfbe (introjektív identifikáció) vagy külön instanciát képeznek (felettes én), emellett (4) a gondolkodás is a tudattalan fantáziálás valóságelv nyomán történő módosulásából származik. A fantázia emellett – utal rá Hanna Segal - minden kreatív tevékenység forrása és alapanyaga is: „a nappali álmodozás, az álom, a játék és a művészet a tudattalan fantázia kifejezésének és átdolgozásának módjai.” (Segal, 1991, 85.)

Segal Proust példáján keresztül igyekszik bizonyítani, hogy a depresszív pozíció és a helyreállítás milyen kiemelkedő jelentősége van az alkotó folyamatban. Proust művészi tevékenysége a múlt helyreállításán alapul, és kiválóan példázza azt ami „minden művész tudattalanjában megtalálható, névszerint az, hogy minden alkotás valóban újraalkotása a valaha szeretet és valaha teljes, de mostanra elveszett és tönkrement tárgynak, a tönkrent belső világnak és a szelfnek. Amikor a bennünk lévő világ lerombolódott, halott és szeretet nélküli, amikor a szeretteink darabokban vannak és mi magunk reménytelenül kétségbeesettek vagyunk, akkor kell a világunkat újraalkotnunk, újrendeznünk a darabokat, életet lehelniük a holt fragmentumokba, újateremtenünk az életet.” (Segal, 1952, 1999.) Az folyamat sikerességének a feltétele a gyász: a veszteség elfogadása nyomán az ösztönvágy feladásra kerül (e nélkül nincs szublimáció), a pszichikus és a külső realitás differenciálódik, a szimbólum pedig leválik az objektről. A kreatív helyreállítás, amely mindig magába foglalja a gyász fájdalmát, immár a szimbólumok dimenziójában zajlik.

5.3. Omnipotencia, játszás és az átmeneti jelenségek: Donald Winnicott és a primer keratívitás

Donald Winnicott (1896-1971) korai fejlődésre vonatkozó tárgykapcsolat-elmélete és fogalmai (1971/1999a, 2004) széles körű hatást gyakoroltak a pszichoanalízis és a pszichológia különféle területeire (Fónagy, Target, 2005) Winnicott sokoldalú, tehetséges ember volt, zenélt, rajzolt, a művészi pálya is vonzotta, érdeklődése nyilvánvalóan erőteljesen befolyásolta abban, ahogy a kreatívitás szerepét a korai fejlődésben és az ember lelki életében látta. Végül gyermekorvos lett belőle, a korabeli brit analitikus társaságban egyedülként (Péley, 2004). Gyermekorvosi praxisában anya-gyerek diádok százait volt alkalmá közvetlenül megfigyelni (ennek pszichoanalitikus tapasztalatait lásd Winnicott, 1965/2004), minek következtében tárgykapcsolati elgondolásaiban a tényleges környezeti tényezőkre sokkal nagyobb hangsúly esik, mint a kleini irányzatban: ott a belső pszichés valóság feltárására helyeződött a hangsúly. Kétségtelen, hogy Melanie Klein munkássága jelentős hatást gyakorolt Winnicottra (második analitikusa például Klein ismert követője, Joan Riviere volt), úgy vélte, hogy „a szilárdan Freudra alapozott pszichoanalízis nem nélkülözheti Klein hozzájárulását,” (1962/2004). Ugyanakkor kritikusan viszonyult a halálösztön téziséhez és Kleinnek a csecsemő destruktívitással kapcsolatos nézeteihez, és a szelf fejlődésében a környezeti hatások és a fantáziák jelentőségét egyaránt hangsúlyozta. Winnicott kreatívitással kapcsolatos elgondolását is nagyban befolyásolta Klein, az általa

feltárt összefüggés a konstruktív játék, a munka és a depresszív pozíciót meghatározó helyreállítási tendenciák közt; de miközben Freud eredeti elméletét a fantázia, a játék és a szublimáció kreativitásban betöltött szerepéről kiegészítette a kleini elgondolásokkal, új és eredeti gondolatokkal bővítette ki a pszichoanalízis kreativitás-konceptióját. Ez alatt elsősorban azt értem, hogy Winnicott szerint „a kreatív létforma az élet egészséges állapota” (1971/1999b, 65.), vagyis hogy alapvetően nem a szorongás és a konfliktusok elhárítására vagy a traumák feldolgozására irányul.

A kreativitás, állítja Winnicott, az egészséges és teljes emberi működés, a valódi szelf általános megnyilvánulási formája, lehetőség a személyesség kifejezésére. „A kreativitás... olyasmi, ami önmagában is egy dolognak tekinthető, olyasminek, ami természetesen szükséges, ha egy művész művészi munkát készít, de olyasminek is, ami jelen van, amikor bárki – csecsemő, kisgyermek, serdülő, felnőtt, idős ember, férfi vagy nő – egészséges módon tekint bármire, vagy felszabadultan csinál bármit, mint amilyen például akár a fécesz elmaszatólása vagy a sírás elhúzása a hangok zenéje kedvéért. Éppen annyira benne van a félrevonult gyermek pollanatnyi létében, amint élvezzi saját légzésének ritmusát, mint az építész hirtelen felvillanó ihletében a kívánt építményről, aki, a felhasználható anyagban gondolkodva, kreatívan teremt formát és alakot, és az egész világ a tanúja.” (1971/1999b, 69.) Winnicott úgy véli, hogy a pszichoanalízis a maga patomorfizáló szemléletével a kezdetektől fogva elhibázott módon próbálta megragadni a kreativitás pszichológiáját. Másod- és harmadrendű kérdéseket helyezett a fókuszba, amikor pl. Leonardo műveinek összefüggéseit homoszexuális hajlamaival magyarázta; ezzel megkerülte „a fő témát, ami a kreatív készítés maga” (u. ott).

Ha a szexualitás és a neurózis elmélete nem képes megfelelő magyarázatot adni a kreativitás eredetére, akkor honnan származtatható ez a tevékenységek egész sorában megmutakozó készség? Winnicott szerint a „csecsemő elsődleges kreativitása az, ami a későbbi kreatív folyamatoknak is az alapja.” (Gyöngyösiné, 2003. 92.) Az elsődleges kreativitás az érzelmi fejlődés primitív szakaszaiban jelenik meg; megértéséhez Winnicott korai fejlődésről kialakított nézeteiből kell kiindulnunk. Winnicott mindig is hangsúlyozta, hogy „olyan, mint csecsemő, nem létezik”: mindig az anya és a csecsemő egységét kell tekintetbe vennünk. Az anya, ha képes „elég jól” ellátni anyai funkcióit, és képes pszichológiailag „megtartani” csecsemőjét (holding), biztosítani tudja számára az „elég jó, megtartó környezetet”. A kicsi élményeibe való elsődleges anyai belemerülés és a csecsemő igényeire való ráhangolódás nyomán akkor képes megteremteni azt az érzelmi atmoszférát, ami biztosíthatja a baba számára a valódi szelf, a személyesség kialakulásának feltételeit.

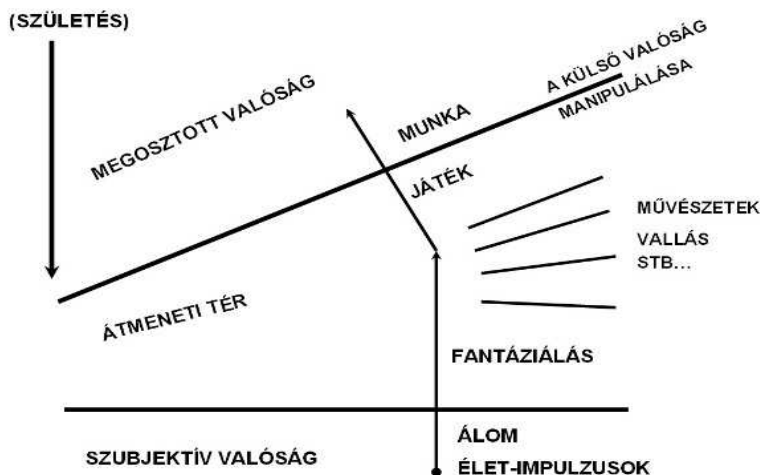
Ez nem a gyermeknevelési feladatok és a csecsemő szükségleteinek intellektuális megértésén múlik, hiszen ezt az anyák ösidők óta mindig is tudták működtetni, azáltal, hogy a csecsemőt saját maguk részének tekintik, és teljes mértékben azonosulnak vele. Ez a felfogás elég egyébként sok hasonlóságot mutat a Bálint Alice által leírt „archaikus szeretési móddal”. Ezzel a fogalommal a magyar pszichoanalitikusnő az anya „ösztönös” anyasági viszonyulását igyekezett megragadni, részben Ferenczi Sándor „erotikus valóságérzék” fogalmához kapcsolódva (Bálint, 1933/1993; 1939/1990). Bálint Alice férjével, Bálint Mihállyal 1939-ben emigrált Angliába, de még abban az évben elhunyt agyvérzésben. Feltehető, hogy Ferenczi munkásságán kívül az ő gondolatai is integrálódtak Bálint Mihály munkásságán keresztül a „független csoport” korai tárgykapcsolatokra vonatkozó elképzeléseibe.

Az egészséges szelf-fejlődést biztosító körülmények megteremtődése Winnicott szerint négy feltételtől függ: (a) a környezet folytonosságától, a (b) az anya megbízhatóságától, (c) a gyermekhez való fokozatos alkalmazkodástól és (d) a gyermek kreatív késztetéseinek megvalósulását elősegítő gondoskodástól (1962/2004). A megfelelő környezetben kibontakozó fejlődés korai szakaszában a gyermek számára a külső (objektív) és a belső (szubjektív) tér nem különülegymástól, ezt majd csak a frusztrációkkal teli tapasztalatok nyomán lesz képes megérteni és kezelni. Korántsem lényegtelen, hogy az anya hogyan vesz részt ebben a folyamatban. Az elsődleges anyai odaszentelődés nyomán az anya teljes mértékben igazodik a gyermek igényeihez, és segít kialakítani és fenntartani a csecsemő azon illúzióját, hogy az anyai tárgy, az anyai mell teljes mértékben csecsemő omnipotens kontrollja alatt áll, a tárgyat az ő vágyai hozzák létre az adott szituációban. Ennek következtében „megteremti számára azt az illúziót, hogy létezik olyan külső valóság, amely megfelel saját alkotó képességének. Más szavakkal, az anya biztosítja először a csecsemő számára azt az illúziót, hogy az általa léterhozott illúzió létezik.” (Gyöngyösiné, 2003, 92-93.). Az anya később ezt az attitűdjét fokozatosan feladja, és igyekszik gyermekét a valóság felé terelni, de Winnicott fontosnak tarja, hogy a kisgyermek számára a csak szubjektívtól az objektív világ elfogadása felé történő haladás (amely együtt jár az omnipotencia feladásával, a fokozatos illúzióvesztéssel) ne legyen drasztikus és traumatikus. Utóbbi esetben a személyesség fejlődése csorbát szenved, és a külvilágnak való behódolás, a feltétlen alkalmazkodás (hamisszelf-struktúra) következtében a belső világ rejtetté és megoszthatatlanná válik. Ahhoz, hogy a valóság elfogadása ne váljék traumatikussá, és ne járjon együtt a személyesség elsorvadásával, a kisgyermek számára szükséges az átmeneti jelenségeknek, például az átmeneti tárgy

használatának a megtapasztalása, amelyet Winnicott szerint a 4-6. hónap és a 8-12. hónap közt kezd ki. Az átmeneti tér „az élménymegélés köztes területe, amelyhez a belső realitás éppúgy hozzájárul, mint a külvilág.” Ennek a térnek, amelyet Winnicott másutt potenciális térnek is nevez, az a legfőbb funkciója, hogy „a belső és a külső valóságot szétválassza, de mégis kölcsönösségben tartsa.” (Winnicott, 1953/1999, 2.) A valóság fokozatos megismerésével az illúzió a köztes, átmeneti térben folytatott tevékenységgé lesz, amely „a felnőtt életében a művészeteknek és a vallásnak szerves alkotóeleme” (im. 5.). Az is valószínű, hogy a fantáziálás és a gondolkodás is ehhez az élménytartományhoz kötődik.

Az átmeneti jelenségekből a kisgyermek számára kiemelkedik és létfontosságúvá válik egy entitás, ami legtöbbször valami puha fizikai dolog (párnacsücsök, takaró), de lehet egy manír vagy egy dallamfoszlány is. Ezt nevezi Winnicott átmeneti tárgynak, ami biztonságot ad és segítséget nyújt a gyermeknek a depresszív szorongások kezeléséhez. Winnicott szerint az átmeneti tárgy a résztárgyat, az anyamellett szimbolizálja, de lényege nem annyira jelképes voltában, mintsem konkrétságában rejlik. Képviseli a tárgy egy részét, de nem azonos vele, ezért fontos szerepet játszik a fantázia és valóság, a belső és külső, az elemi kreativitás és az észlelés megkülönböztetésében. A tárgy és annak képviselője differenciálásával az átmeneti tárgy kiemelt jelentőségű lesz a szimbólumhasználat elsajátításának folyamatában; a szimbólumhasználatot pedig számos szerző (többek közt Melanie Klein) szerint a kreativitás és a szublimáció alapfeltétele. Az átmeneti tárgy túléli a gyermek szeretetét és gyűlöletét, és sorsa óhatatlanul az, hogy az érzelmi töltés visszahúzódjék róla. (Bizonyos pszichopatológiai állapotokban – pl. borderline személyiségzavar esetén – jellemző az átmeneti tárgy regresszív alkalmazása, lásd Fónagy, Target, 2005.) Nem válik bensővé és nem gyászolódik meg; az átmeneti jelenségek „diffúzzá válnak és széttrejednek a teljes köztes tartományban”, részét képezve olyan megnyilvánulásoknak, mint „a játék, a művészi kreativitás és műélvezet, a vallásos érzés és az álmodás, de még a fétisizmus, a hazugság és lopás, a gyengéd érzelmek eredete, illetve elvesztése, a kábítószerfüggés, a talzmánként használt kényszeres rituálék” (im. 5-6.). Az átmeneti tárgy és az átmeneti jelenségek megtapasztalása tehát fontos kiindulópont a későbbi kulturális élmények irányába, és lehetővé teszik, hogy azok betöltsék azt a funkciót, ami gyermekkori fejlődésünk során az átmeneti jelenségek, ezen belül az átmeneti tárgyak biztosítottak. „Felnőttkorunkban – írja Winnicott - a művészet és a vallás nyújtják ezeket a kivételes pillanatok, amelyekre mindannyiunknak szükségük van a valóságvizsgálat és a valóság-elfogadás során.” (1952/2004) A pszichoterápiában, amikor pl. krízisállapotok során újra kell rendeznünk a valósághoz való viszonyunkat, a terapeuta

töltheti be az átmeneti tárgy szerepét (Bakó, 1996). A kreativitás, a különféle emberi tevékenységformák és a valósághoz való viszony fejlődésének Winnicott által feltárt összefüggéseit a 9. ábra mutatja sematikusán.



9. ábra. A valósághoz való viszony alakulása és annak viszonya a kreativitáshoz Winnicottnál (1952/2004)

Az átmeneti jelenségekhez és azt átmeneti tárgy használatához tartozó cselekvésformák közül Winnicott legrészletesebben a játékkal foglalkozik. A játékot Freud (1908/1998) örömszerző tevékenységnek tartotta, amely lehetővé teszi az ösztön szükségletek által meghatározott vágyfantáziák áttételes kielégítését, a művészi alkotást és a művészet élvezetét pedig ennek felnőttkori megnyilvánulásaként értelmezte. Winnicott szerint a játszás jelentősége nem annak ösztönkapcsoltsága miatt fontos: az ösztönizgalom akadályozza a játszás megfelelő kibontakozását. „Az ösztönök jelentik a fő veszélyt a játékra éppúgy, akár csak az egóra; a csábításban néhány külső hatás kihasználja a gyermek ösztöneit, és hozzájárul annak a gyermeki érzésnek a megsemmisüléséhez, hogy autonóm egységként létezik, és ez által a játszást is lehetetlenné teszi” (1971/1999c, 52.). A játék az átmeneti térben zajló cselekvés, amelyben a gyermek összegyűjti a külső világ tárgyait, hogy bensőjének kifejezését megvalósíthassa; ez a folyamat izgalmat, bizonytalanságot, sőt szorongást okozhat, amely végül elvezet a kielégüléshez, noha nem ösztönelméleti értelemben. A játék célja Winnicottnál a kreativitással és a szelf keresésével áll szoros összefüggésben. „Az egyes gyermek és felnőtt a játszásban és csakis a játszásban képes kreatív lenni és egész személyiségét igénybevenni, és csakis ebben a kreatív létben fedezi fel önmagát.” (1971/1999d, 54.). Emellett elvezet a perszonális dimenzióból az inter-, sőt a transzperszonálisig: lehetővé teszi a kommunikációt, és fontos felődesi

stádiumot jelent az átmeneti jelenségektől a közös játékig és a kulturális élményekig, a művészetig és a vallásig (1971/1999c).

5.4. Az angolszász tárgykapcsolati szerzők hozzájárulása a kreativitás pszichológiájának megértéséhez

Melanie Klein és Winnicott kreativitással kapcsolatos elméletei nyomán az angol tárgykapcsolati iskola képviselői és amerikai követőik közül számosan foglalkoztak a téma különféle dimenzióival (szimbólumhasználat, elsődleges-másodlagos folyamatok, potenciális tér, átmeneti tárgyhasználat). A következőkben ezek közül tekintek át néhányat.

a, Charles Rycroft (1914 – 1998)

Rycroft gondolkodását a Függtelen Csoport (Fairbairn, Winnicott) befolyásolta. *Symbolism and its Relationship to the Primary and Secondary Processes* című írásában (1956) rámutatott, hogy a szimbólumhasználat nem kötődik kizárólagosan a tudattalan működéséhez. A szimbólumok annak a nyomán alakulnak ki, hogy a katexis áthelyeződik az ösztöntárgyról a külvilágban észlelt tárgyra; ezért lesz a szimbólumhasználat a szublimáció és az énefejlődés alapvető meghatározója. A szimbólumokat nem csak az (a) elsődleges, hanem a (b) másodlagos folyamatok is alkalmazzák működésük során. (a) Elsődleges folyamat- használat esetén a szimbólum elszakad attól a tárgytól, amit eredetileg reprezentált, és a neurózisban és az álomban felhasznált fantáziarendszerek részévé válik. (b) Másodlagos-folyamat használat esetén a szimbólum a külvilágból származó, megfelelő tárgyat reprezentálja és a tudatos és tudattalan imaginációs folyamat részévé válik a valóság figyelembe vételével. Ez az a fajta megkülönböztetéshez hasonlít, amit Loewaldnál (1988) is láttunk; amit Rycroft elsődleges-folyamat-használatnak nevez, azt hibás szimbolizálásnak tartotta, amely összezavarja a jelelnést. Az imagináció fogalmát Rycroft szándékosan hangsúlyozza, azért, hogy megkülönböztesse azokat a valóság neurotikus helyettesítésére használt fantáziáktól. A szószimbólumok a többi szimbólumhoz képest speciális sajátosságokkal bírnak: (1) elősegítik a másodlagos folyamatok alakulását, (2) közel állnak a tudatossághoz, és (3) használatuk, a verbalizáció az egyik legfontosabb, ha nem is az egyetlen mód a kommunikációra és a tárgykapcsolatok kialakítására.

b, Marion Milner (1900-1998)

Marion Milner a Függtelen Csoport képviselője volt, aki rendkívül gazdag életpályát futott be íróként, festőként és pszichológusként, majd élete második felében gyakorló

pszichoanalitikusként (Mayo, 2009). A művészet pszichológiája Milner elméleti és klinikai munkásságában is kiemelkedő szerepet játszott, 1969-ben megjelent *Hands of the living god* című könyvét, amihez Winnicott írt előszót, egy skizofrén beteg hosszúterápiája ismertetésének szentelte, aki festményein keresztül igyekezett kommunikálni legbelső érzéseinek változásait és tapasztalatait (Milner, 1969). Milner szemléletét a klasszikus (Freud, Jones), az ego-pszichológiai (Kris), a kleiniánus (Melanie Klein, Hanna Segal) és a független (Fairbairn, Bálint, Winnicott) irányzat is alakította (Milner, 1956); emellett azonban sokat támaszkodott pszichoanalitikusan képzett művészetkritikusokra (Adrian Stokes, Arnold Ehrenzweig), és a francia katolikus filozófus J. Maritain írásaira. Az egyik, hogy Milnert nem az irodalom, a szó művészete, hanem elsősorban a festészet érdekelte (sokat foglalkozott pl. Blake alkotásaival) a másik pedig az, hogy egész életében lekötötte a misztikus tapasztalat kérdésköre, ami kreativitással kapcsolatos nézeteit is meghatározta (Mayo, im.).

Milner (1956) Maritain, Ehrenzweig és Freud nyomán azokat a szubjektív állapotokat igyekezett megragadni, amelyek a kreatív folyamatot meghatározzák, miközben hangsúlyozta ezek rokonságát a transzcendens tapasztalatokkal. A mentális működés felszíni eseményeit nagymértékben befolyásokják azok az alakzatok, Gestaltok, amelyek a hétköznapi gondolkodásunkat irányítják. A kreatív folyamat a racionális felszíni működésben támadt „rések” mentén artikulálódik, mivel ez a racionális felszín (*rational surface*) a maga eszközeivel nem képes megragadni a mély elme (*depth mind*) által létrehozott tagolatlan képeket (*inarticulate images*). A kreativitást a felszíni működés és a mélyebb működés ritmikus változásai hozzák létre, amely lehet a kétfajta gondolkodás és érzékelés gyors oszcillációja, vagy követheti az alvás-ébrenlét lassabb tempójú változásait. A „rések” mentén szerveződő folyamat legfőbb sajátossága, hogy átmenetileg megszűnik a szubjektum és az objektum szétválasztása, ami a logikus gondolkodásunk alapja. A mély elme képes olyan kapcsolatok meglátására, amire a felszíni nem. Milner Ehrenzweig nyomán hangsúlyozza, hogy ennek a mély működésnek is van egyfajta sajátos szerkezete, például a felszínre jellemző szűk fókuszú figyelem és észleléstől különböző tág fókuszú kogníció, vagy az idő másfajta érzékelése, amely akár visszafelé is haladhat. Ezt a fajta mentális állapotot, a szubjektum és az objektum egybeolvadását - Freud „óceáni érzésről” szóló elképzelése nyomán - az analitikusok általában az anyja karján ülő csecsemő tudatállapotának ismétléseként írják le. Milner szerint ezt nem az óceáni érzés önmagában okozza, hanem a szelf és a tárgy összeolvadtságának oszcillatorikus változásai a felszíni elme aktivitásával, amelyben a szelf és a tárgyak elkülönülnek egymástól. Milner Blake

illusztrációit elemezve arra a következtetésre jut, hogy „a kreatív folyamat megszünteti a szelf és a másik, a szelf és a külvilág túlfixált elkülönültségét.” (Mayo, im. 15.) Ebben az állapotban tudatossá válhat a test, a belső és egyéb folyamatok, és kapcsolatok alakulhatnak ki a testi, preverbális, vizuális, emocionális és verbális információk közt; a művészet, legyen szó akár az alkotásról, akár a befogadásról, Milner számára „egyesíti a gondolatokat és a dolgokat, az álmokat és a tényeket.” (Sayers, idézi Mayo, im. 15.)

d, Arnold Modell

Modell Loewaldhoz, Kernberghez és Greenacre-hoz hasonlóan azokhoz az amerikai analitikusokhoz tartozik, akik már igen korán nyitottak voltak az angol tárgykapcsolat-elméleti gondolatok befogadására. *The transitional object and the creative act* című írásában (1970) Winnicott átmeneti tárgy-konceptióját alkalmazza a paleolit kor barlangfestményeinek az elemzésére. A barlangokban talált őskori műalkotásoknál fellelhető gyakori jellegzetesség, hogy a természetes környezet által suggalt alakzat (pl. a fal felületének kidomborodása mammutra emlékeztet) egészítődik ki a művész által hozzátett sajátossággal. Modell szerint ez az alkotás mentális folyamatának kifejeződése a produkcióban, amelynek során a környezetben fellelhető „talált tárgyak” (Fairbairn kifejezése) fontos szerepet játszanak a művész belső attitűdjeinek megjelenítésében. Ez a jelenség a Winnicott általi leírt átmeneti tárgy funkcióját idézi. Az átmeneti tárgy a szubjektum tárgyhoz való kapcsoltságát jelenti, amelynek következtében a szeparáció tagadható lesz, ugyanakkor ez együtt jár annak a tudásával, hogy a tárgy a környezethez tartozó fizikai entitás, nem teljes mértékben a szelf alkotása. A kőkorszaki alkotás Modell szerint egyrészt kifejezi a belső és a környezet összekapcsolódását, másrészt kézzelfogható kifejeződése a kreatív folyamatnak. A megalkotott műtárgy egy már létező jelenség átalakítása, ami arra utal, hogy az alkotás folyamata a külvilág, a nem-én létezésének az elfogadását jelenti, amit csak a szeretet érettebb formái tesznek lehetővé. A műalkotásban ez a nem-én a konvenciókat és a hagyományokat jelenti, amelyek nélkül alkotás nem jöhet létre: Winnicottot idézve az eredetiség és a tradíciók elfogadása jelenti az invenciók bázisát. Modell úgy véli, az átmeneti tárgy használatának progresszív és regresszív formái megvilágítják (1) a primitív és érett szeretetformák sajátosságait, ezzel összefüggésben a (2) külső tárgyak létezésének elfogadási képességét és képtelenségét, amelyek (3) szoros kapcsolatban állnak a kreativitás sikerességével és kudarcaival. Modell hangsúlyozza, hogy ezen nézetei összhangban vannak Freudnak és Róheimnek a kultúra kialakulásáról és szerepéről szóló elméleteivel.

e, Christopher Bollas

Bollas a kortárs angol pszichoanalízis kiemelkedő alakja, Winnicott életrajzírója European Study Group of Unconscious Thought tagja. Korábban a University of Massachusetts angol nyelv és irodalom professzora volt, és *Dark end of the tunnel* címmel 2004-ben egy pszichoanalitikus regényt is megjelentetett.

Bollas *The aesthetic moment and the search for transformation* című tanulmányában - amely nem közvetlenül a kreativitásról szól, de megállapításai érvényesek az alkotófolyamatra is - úgy határozta meg azt esztétikai törekvést, mint ami „létrehoz egy mély összhangot a szubjektum és az objektum közt, ellátva a személyt a tárggyal való összeillesztettség általános illúziójával, felidézve ezzel egy ezisztenciális emléket” (Bollas, 1978, 385.) Az egzisztenciális emléknym a kognitív emléknymmal szemben a létezéssel kapcsolatos érzéseken keresztül bukkan fel, nem képileg vagy fogalmilag. Ezek a pillanatok ismerősséget, kísértetiességet, félelmetességet és áhítatot sugároznak magukból, és a kognitív koherencián kívül helyezkednek el. Az első esztétikai élmény az anyai környezet és az anyai gondoskodás stílusához kapcsolódik, amibe a gyermek beleszületik. A különféle érzésállapotok, az éhség, az üresség, az anyai szoptatás nyomán transzformálódnak a jóllakottság és az eltelítődés élményévé, és ennek a folyamatnak sajátos esztétikai dimenziói vannak (elsődleges emberi esztétika). A fejlődés során az anyai „transzformációs tárgy” átadja a helyét az anyanyelvnek (másodlagos emberi esztétika), és lehetővé válik a szelf kifejezése szavak által. Az anyai esztétikum sajátosságait és struktúráját azonban (ahogy beszélt, gondozott, ringatott, énekelt) magunkkal visszük a másodlagos esztétikum, a szó területére. A tárgykapcsolati fejlődés során tehát nem csak az anyát, hanem transzformációs tevékenységének esztétikai sajátosságait is internalizáljuk.

A szelf ezen korai tapasztalatok nyomán keres később transzformációs tárgyakat (~szavakat) abból a célból, hogy a benső állapot viszonylagos szimmetriába kerüljön a megtapasztalt környezettel. A folyamat fejlődésének zavarai következtében azonban szavak üres, hasztalan vagy veszélyes eszközzé válhatnak az egyén számára. Ilyenkor a transzformációs objekt, a megfelelő szó hiánya nem képes kiegyenlítődet teremteni a külső hatás és az annak a nyomán kialakuló érzés között. Szerencsés esetben azonban az egyén képes megfelelően hasznosítani fejlődési tapasztalatait. „A transzformációs tárgy keresése – írja Bollas - végtelen emlékezeti keresése valaminek a jövőben, ami a múltban maradt. Meggyőződésem, hogy ha megvizsgáljuk a tárgyhoz kapcsolódás sokféle típusát,

fel fogjuk fedezni, hogy a szubjektum transzformációs tárgyakat és keres és arra törekszik, hogy szimbiotikus harmóniába kerüljön az esztétikai kereteken belül, amely a szelf átalakulásával kecsegtet.” (im. 391.).

f, Thomas Ogden

A San Franciscoban élő és praktizáló Thomas Ogden úgy véli, a potenciális tér Winnicott fogalmai közül a legfontosabb, ám egyben a legnehezebben megragadható koncepció, amely nagyban hozzájárult a szubjektivitás és a szimbolizáció természetének megértéséhez (Ogden, 1985/2004). Mivel ezek meghatározó tényezők az alkotás pszichológiájában, érdemes Ogden néhány ezzel kapcsolatos gondolatát kiemelni.

A tudat, a tudattalan és a szubjektivitás dialektikus kapcsolatban állnak egymással, és csak ennek mentén értelmezhetők. A szubjektivitás a tudatossághoz kapcsolódik, de nem azonos azzal; a tudat és a tudattalan megtapasztalása viszont a szubjektivitás megvalósulásának függvénye. Mi a szubjektivitás? Ogden szerint ez a szimbólum, a szimbolizált és az értelmező szubjektum megkülönböztetéséből fakad. Ez a szeparáció-individuáció folyamatára, azon belül az átmeneti tárggyal való kapcsolatra vezethető vissza, amelynek során a gyermek megtanul különbséget tenni a külső és a belső, a szelf és a tárgy közt, és kialakul a szimbólumhasználat képessége. Ennek során a homogén, szimbólumhasználatot nem igénylő szimbiotikus egység (amelyben nem létezik az anya és a gyermek megkülönböztetése, és az anya biztosítja az illúzió élményét a csecsemő számára anélkül, hogy ő maga láthatóvá válna) „három egységgé”, vagyis három entitás dinamikus összjátékává alakul át. „Ezek az entitások a következők: a szimbólum (egy gondolat), a szimbolizált (amiről gondolnak valamit) és az értelmező szubjektum (a gondolkodó, aki saját gondolatait létrehozza, és saját szimbólumait értelmezi.” (Ogden, 1985/2004, 242.) A winnicotti potenciális tér a szimbólum és a szimbolizált között konstituálódik, „amelyben az értelmező szelf közvetít, [amely] egyben az a tér is, melyben a kreativitás lehetővé válik.” (u.ott) A potenciális térben a fantázia képzeletté változik (akárcsak Rycroft leírásában, lásd fent), amely képes közvetíteni a csak-belső (fantázia) és csak-külső (realitás) közt. Amennyiben az anya-gyermek egység idő előtt felbomlik (ennek oka lehet az anya intruzív behatolása, vagy az empátia túlzott elégtelensége, az a dialektikus folyamat kialakításának és fenntartásának zavaraihoz vezet. (Bizonyos mértékű empátias elégtelenség szükséges ahhoz, hogy a tárgy feletti onnipotens kontroll illúziója lassan feladásra kerüljön, és a csecsemő szükségleteit vágyként érzékelje. Vö ugyanezt Kohut „optimális frusztráció” és „empátias elhanyagolás” fogalmaival, 1977/2007.)

Ogden a dialektikus működés zavarainak négy típusát írja le, amelyek magvilágítják az egyes pszichopatológiai jelenségek és a kreativitáshiány háttérben meghúzódó szimbolizációs zavarokat. (Ebből egyenesen következik - amit Lowald, Winnicott, és mások is hangsúlyoztak – hogy szoros összefüggés áll fent a megfelelő szimbólumhasználat, a mentális egészség és a kreativitás, illetve a szimbolizációs zavarok, a mentális problémák és az alkotókészség hiánya közt.) Előfordul, hogy (1) A valóság és a fantázia dialektikája a fantázia irányába tolódik el, és a fantázia olyan veszélyességjuttalmazóvá válik, mint a tőle megkülönböztethetetlen valóság.(2) A realitás irányába történő eltolódása következtében a képzelet az, mai nem működik, és a valóság a fantázia elleni védekezésésként használódik. (3) A realitás és a fantázia disszociálódhat is, pl. a fétisizmus esetén. (4) A különállóság traumatikus élménye elől extrém védekezésekbe menekülés történik, megszűnik a percepcióhoz rendelt jelentéstulajdonítás. A potenciális tér tehát Ogden értelmezésében egy olyan tudatállapot, amely a fantázia és a realitás, az én és a nem én, a szimbólum és a szimbolizált megkülönböztetésén és azok dialektikus kapcsolatán nyugszik, amely lehetővé teszi a vágy, a képzeleti tevékenység és a kreativitás egészséges működését.

5.5. Klein és Winnicott kontinentális követői

A tárgykapcsolat-elméleti megközelítések, Klein, Winnicott és követőik elgondolásai az angolszász kultúrán kívül a francia nyelvterületen is követőkre leltek, amit kiválóan példáz Janine Chasseguet-Smirgel, Julia Kristeva, André Green vagy a magyar származású svájci André Haynal munkássága. Az alábbiakban a Chasseguet-Smirgel, Kristeva és Haynal kreativitással kapcsolatos írásaira térek ki.

a, Janine Chasseguet-Smirgel (1928-2006)

Chasseguet-Smirgel a francia pszichoanalízis kiemelkedő alakja volt, aki a magyar származású Bela Grunbergerrel együtt a Lacan-iskola elszánt kritikusának számított. Széles körű munkássága, amelyre hatással volt Klein, Bion és más tárgykapcsolat-elméleti szerzők, kiterjedt a nárcizmus, a női szexualitás és a kreativitás témáira, sőt a totalitárius gondolkodás elemzésével a pszichohistóriai mozgalomba is becsatlakozott (1999).

Chasseguet-Smirgel úgy véli (1984), hogy Freud *Leonardo*-tanulmánya (1910/1982) végeredményben a szublimáció két formájának, a művészi alkotásnak és a tudományos kutatásnak az összehasonlító elemzése. Leonardo esetében a művészi kreativitást sajátos gátlási folyamatok színezték (a művek befejezésének képtelensége),

tudományos munkásságában ezt nem lehetett felfedezni, ami felveti a kreatív tevékenységek hierarchiájának kérdését. Ennek megválaszolását Chasseguet-Smirgel Melanie Klein elképzeléseinek módosított változata nyomán kísérli meg. A módosítást azért látta szükségesnek, mert szerinte a reparáció és a kreativitás összemosása Kleinnél a folyamatot a szublimáció felől a reakcióképzés felé tolja el. Úgy vélte, hogy a tárgy helyreállítása mellett a kreativitás tartalmaz egy másik, attól különböző mozzanatot, mégpedig a szelf helyreállítását. Csak a szelf reparációját magába foglaló kreatív aktus képes ellátni az impulzusok lereagálását a „szublimáció méltóságával” (im. 400.) A kreativitás funkciója azonban túlmutat a szublimáción: nemcsak az impulzusok átalakítását teszi lehetővé, hanem azok nyomán az én integritását is helyreállítja. Chasseguet-Smirgel klinikai tapasztalatai nyomán kiemel egy a karaktervonást, amely az ezt működtetni képes személyekben rendszeresen fellelhető: ez pedig az aktuális testi élmények átélésének zavara, amely akár a deperszonalizációig fokozódhat. Ennek hátterében szerinte az én és a nem én túl korai és hirtelen elhatárolódása áll: ez pedig a nárcisztikusan frusztrált anyáknak azon erőfeszítéséből fakad, hogy abszolút mentális és fizikai kontrollt gyakoroljanak csecsemőjük felett. A trauma erős agresszivitást vált ki a gyermekből, illetve felkelti annak a vágyat, hogy a kialakult helyzeten a tárgyak manipulációján keresztül próbáljon meg felülkerekedni. A későbbi kreatív aktus a traumatikusan korán elvesztett nárcisztikus onnipotencia és integritás helyreállítását szolgálja, ugyanakkor a büntudatot kelt, mivel az alkotó fantáziájában az a tárgy megkárosításával jár együtt.

Chasseguet-Smirgel-t foglalkoztatta a kreativitás és a perverzió gyakori együttjárása is (1974), amelyre már Greenacre (1957) és Hermann (1999) is rámutatott. Ez az írása (*Perversion, idealization and sublimation*) tíz évvel a fentebb említett *Thoughts on the Concept of Reparation and the Hierarchy of Creative Acts* előtt íródott, jóval orodoxabb szemléletű, és még nem tartalmaz tárgyakapcsolat-elméleti koncepciókat és referenciákat (leszámítva a Mitchell és Greenberg definíciója alapján tárgyakapcsolati szerzőként értékelhető Edith Jacobsont). Glover nyomán rámutat, hogy a művészet terén tevékenykedő perverz hajlamú személyeket sokszor inkább jó ízlésű, felvilágosult esztétizáló amatőröknek kell tekintenünk, mintsem igazi művészeknek. Chasseguet-Smirgel klinikai tapasztalataira hivatkozva azt állítja, hogy ennek hátterében gyakorta a hiányzó apai idealizáció problematikája áll, aminek következtében az nem tud beépülni az én-ideálba és a szublimáció folyamatába. „Azok a személyek, akik nem tudták én-ideáljukat rávetíteni az apára vagy annak a péniszére (elsősorban férfi páciensekre gondolok), és következésképpen hiányos identifikációkat hoztak létre, - nyilvánvaló

narcisztikus okok miatt - arra fognak törekedni, hogy hiányzó identitásukat különféle irányokban keressék, amelyek közül az egyik a kreatív tevékenység. Az így megalkotott munka a falloszt szimbolizálja, miután a hiányzó identitás kasztrációként lett megtapasztalva.” (1974, 352.)

b, Julia Kristeva (1941-)

Julia Kristeva bolgár származású nyelvész, irodalomkritikus és pszichoanalitikus, akinek jelentőségét mi sem bizonyítja jobban, hogy 2003-ban megkapta a társadalomtudományok Nobel-díját, a Ludvig Holberg-díjat (Gyimesi, 2007). Kristeva életműve rendkívül összetett, meghatározó filozófiai, irodalmi, nyelvészeti és pszichoanalitikus háttérrel: jelen írásban csak az alkotáspszichológiához kapcsolatos gondolataira reflektálok.

Kristeva igen jelentős elképzelését az *abjekcióról* (Kristeva, 1982) számos művészetszichológiai elemzés használja (pl. Creed, 1993). Az abjekció a test és az én határainak kialakításához kapcsolódik, amelynek során mindazt, ami valaha a test részét képezte, de a szubjektum megformálódása során az *abjekció* aktusa nyomán leválasztódik arról (tehát az anya teste is), *abjekt*té, vagyis az identitást fenyegető entitássá válik. „Az abjekt ’piszkos’, ’fertőző’, ’hulladék’, azaz egy olyan elválasztó kategória, amely ’nem én’, és nem ’másik’, nem ’belső’ és nem ’külső’... Az abjekt természetesen nem a test tisztátalan részeire vonatkozik, hiszen önmagában semmi sem piszkos. A tisztátalanság sokkal inkább olyansvalamire utal, ami nincs a helyén, ami megzavarja, aláássa a rendet. Az abjekt kijelöli a potenciális veszélyt és mindig fenyegetésként áll előttünk.” (Csabai, Erős, 2000, 91-92.)

Ennek nyomán értelmeződhet a pszichoanalitikus gyakorlatban (Paneth, 2007) és az irodalomban (Kőváry, 2009, Müller-Freienfels, 1973) felbukkanó szimbolikus - sőt, a szimbolizáció Ogden által leírt patológiás formái esetében konkrét - anyagyilkosság olyan abjekcióként, amely fájdalmassága ellenére a szubjektum kialakulásához, a szimbolizáció képességének elsajátításához és a kreativitáshoz vezet el (Bass, 2006; Nikolcsina, 2004). Melanie Klein nyomán Kristeva azt feltételezi, hogy a gyermek anyja iránt érzett agressziója a szimbolizációs tevékenység alapja, tehát „az anyagyilkosságot... az irigységgel és a hálával együtt gondolkodásunk gyökerének” kell tekintenünk. Kleinnek „megvolt a bátorsága ahhoz, hogy a maga módján azt hirdesse, kétértelműségtől mentesen” hogy „ahhoz, hogy gondolkodni tudjunk, el kell veszítenünk az anyát”. (idézi Bass, im, 686.) Ez a történet Kristeva szerint ahhoz az elsődleges feminin fázishoz kapcsolódik, amiben az anyával való azonosság-azonosulás következtében mindkét nemhez tartozó

gyermekek osztoznak az énejlődés során (ezt más feministák is osztják, lásd Chodorow, 2000). Az „anyagilkos-kreatív elsődleges feminitás” áll tehát az abjekció, a gondolkodás és az alkotókészség háttérében, és ahhoz, hogy „megteremtsük és újrateeremtsük a gondolkodásunkat, kapcsolatban kell maradnunk nőies oldalunkkal” (Bass, im. 687.) A primer feminin identitást maszkulinitással (vagy akár hipermaszkulinitással) masszívan felülíró férfiak számára a művészi kreativitás ezek alapján kevésbé hozzáférhető. Ez empirikus alátámasztást nyert Barron (1973) vizsgálataiban: a művészi hajlam háttérében a Barron-Welsh művészeti skálával és a Gough-féle melléknévlistával azonosított *komplexitás* személyiségdimenzióval korreláló jegyeknél (az MMPI teszt Mf-skálájának értékei alapján) Barron kiemeli, hogy „a komplex férfi elfogadja nőiességét, puhán, nyájasan, nőiesen viselkedik”, és utal arra, hogy „pszichoanalitikus szerzők, különösen Rank, hangsúlyozták az összefüggést férfiak nőiessége és művészi termékenysége között.” (Barron, 1973, 98. ill. 94.)

A kleini tárgykapcsolat-elmélet hagyományához kapcsolódik Kristeva az előidejű apáról és melankolikus képzelettről, mint az alkotás forrásáról kialakított koncepciójával is (2007a, 2007b). Az élet kezdetén az anya és a gyermek primer nárcisztikus struktúrát alkotnak, amelyben – mint azt fentebb Ogden nyomán említettem – nincs szerepe a szimbolizációnak. A törés akkor következik be, amikor a gyermek ráébred, hogy az anya vágya nem csak rá irányul, hanem egy olyan térre irányul, amely kívül van a primer nárcizmuson: ez az anya vágya, az imaginárius apa, a nem-én, a külvilág és a szimbólumhasználat dimenziója. A fejlődés következő lépése, hogy a nem-énből az „Én fájdalmasan elő akar törni”, és „hogy fenntartsa és vállalja az ugrást, amely végérvényesen az Imaginárius Apában és a nyelvben, sőt a művészetben horgonyozza le, a beszélő lénynek egy csatát kell vívnia az imaginárius anyával... az elsődleges azonosulás az Imaginárius Apára (Apától) való áttétel, amely megfelel az anya, mint 'abjekt' felépítésének.” (2007a, 12.)

Freud és Melanie Klein nyomán tudjuk azonban, hogy az elsődleges tárgy elvesztése, függetlenségének elismerése (vagyis az anyai paradicsomból való kiűzetés) a gyász, a depresszív pozíció kialakulását vonja maga után, amelynek következtében megszületik az érettebb énstruktúra, a szimbolizáció képessége és a képzeleti tevékenység (melankolikus képzelet). Ez határozza meg Kristeva szerint az alkotási folyamat dinamikáját. „Ha a veszteség, a gyász és a hiány mozgatja a képzeleti aktust, tagadhatatlan az is, hogy a műalkotás fétise arra szolgál, hogy eltüntesse az ezt mobilizáló elkeseredést... Az irodalmi alkotás a testnek és a jeleknek azon kalandja, amely az affektusok tanúja: a

szomorúságé, amely a szeparáció jelének és a szimbólum dimenziójának kezdete... E tanúbozonságot azonban az irodalmi alkotás egy a hangulattól teljesen különböző közegben hozza létre, ahol az affektus ritmussá, jelekké, formákká transzponálódik. Maga a 'szemiotikus' és a 'szimbolikus' egy affektív valóság kommunikálható jelévé válik, amely jelen van, tapintható ...de mégis uralt, távolságtartó és kézben tartott.... Ez terápiás módszer, amit minden társadalomban minden időben használtak. Ha a pszichoanalízis úgy tekint magára, mint amely, különösen a szubjektum fogalomalkotási lehetőségeinek megerősítésében hatékonyabb, gazdagodását kríziseink szublimáló megoldására fordított figyelmének is köszönhető." (2007b, 30. ill. 34-35.) A nyelvhasználatra építő műalkotás „terápiás”, a szelf integrációját helyreállító (Chasseguet-Smirgel!) hatását tehát Kristeva szerint (1) annak affektusokat transzformáló hatására (vö. Bollas fentebb idézett elképzeléseivel), (2) konkrét, fizikai létezésére (vö Winnicott átmeneti tárgy-fogalmával, illetve annak Modell-féle felhasználásával) illetve arra a tényezőre lehet visszavezetni, hogy (3) képes az érzelmi élményt egy optimális, az én által kezelhető távolságba elhelyezni (vö T.J. Scheff ezzel kapcsolatos elméletével, Kahn, 1981).

c, *André Haynal (1930-)*

A magyar származású svájci analitikus, André Haynal *Depression and creativity* című könyvének 12. fejezetében (*Creativity, culture and civilization*) számos bizonyítékot sorol fel a depresszív érzések, a kreativitás és a kultúra összefonódása mellett (Haynal, 1976). Érvelésében angol tárgykapcsolat-elméleti szerzők (Klein, Winnicott) mellett francia (Anzieu) és magyar illetve magyar származású kutatókra (Ferenczi, Hermann, Róheim, Grunberger) hivatkozik.

Haynal írásában kiemeli a szeparációs trauma nyomán fellépő depresszív állapot feldolgozásában szerepet játszó „posztdepresszív átdolgozás” (Klein) jelentőségét, illetve Winnicott átmeneti-tárgy fogalmán keresztül a környezettel való kapcsolat fontosságát a felépülésben. A környezet iránt megnyilvánuló agresszióknak például nagy szerepe lehet abban, hogy az illető reálisnak érezhesse magát. Az átdolgozás, ami végbe mehet az álmokon vagy a kultúrához kapcsolódáson keresztül, lehetővé teszi, hogy megtaláljuk az elveszett infantilis tárgyak helyettesítőit, és a „megtalált paradicsom” érzésén keresztül egymásik szinten újra felépítsük a gyermekkori szituációt. A kreativitás és a kreatív tevékenység arra irányul, hogy újateremtsük az egységet, védelmet biztosít a hiányok, a szeparációs és kasztrációs szorongások ellen.

A történeti példák nyomán nyilvánvalónak tűnik, hogy a kreativitás szoros kapcsolatban áll a veszteség élményével. Kanzer kutatásai alapján Haynal írók egész sorát hozza példaként, akik árvaként nőttek fel, vagy elvesztették szüleiket vagy azok egyikét: Baudelaire, a Bronte-testvérek, Dante, Dumas, Rousseau, Poe, Sand, Tolsztoj, Voltaire, Dosztojevszkij, Byron, Keats, Wordsworth, Coleridge, Swift, Moliere, Racine, Stendhal, Camus, Sartre. Rentchnick (1975, idézi Haynal) ezen kívül még számos neves személyt sorol fel, akik árvák vagy örökbefogadottak voltak: Gandhi, Descartes, Erasmus, Pascal, Kierkegaard, Bertrand Russel, Gabriel Marcel, Francis Bacon, Paracelsus, Schopenhauer, Arisztotelész, Platón, Dickens, Victor Hugo, Dosztojevszkij, Maupassant, de ide sorolhatjuk Nietzsche-t (Arnold, Atwood, 2005), vagy a magyarok közül Csáth Géza-t (Szajbély, 1989). A példák sora elég meggyőző ahhoz, hogy alátámassza azt a feltételezést, miszerint a kapcsolat áll fent a haláleset, veszteséget óhatatlanul követő bűnösségi érzések átdolgozása és a műalkotás létrehozása közt.

Haynal idézi Grünberger Ferenczi *Thalassa*-elmélete nyomán kidolgozott elképzelését, amely fontos adalék lehet ahhoz, amire Chasseguet-Smirgel (1974) utalt akkor, amikor perverzió és a kreativitás kapcsolatát elemezve az apával való azonosulás fontosságát illetve annak hiányát hangsúlyozta. Az anyával való egyesülésre irányuló ödipális és preödipális vágyat, amely az anyamellhez illetve az anyaméhbe való visszatérés fantáziájában ölt testet, egy „inceszt barrier” akadályozza meg, ami megvéd a nárcisztikus sérülés lehetőségétől, és amely tiltás a vágy nyomán büntudatot ébreszt. (Fontos hangsúlyozni, hogy Grünberger értelmezése ödipális fókuszú, mert az apai büntetéstől való félelemre épít, míg egy preödipális fókuszú magyarázat inkább az anyai elem sötét, elnyelő, megsemmisítő oldalát hangsúlyozná, amely pl. a vagina dentata szimbólumában manifesztálódik, lásd Creed, 1993; Kóváry, 2008.) A tiltott vágy miatti büntudat mint a büntetéstől való szorongás kivetül a külvilágba, amiből megszületik a halálfélelem, ami – miként azt Schopenhauertől tudjuk (1992) – a filozófia kezdete, és – miként azt Kosztolányitól (1985) tudjuk – a költészet forrása. Ez az inceszt barrier, ami az apai tiltás bensővé tétele nyomán alakul ki, arra ösztökéli az embert, hogy a szelf és a vágyott anyai tárgy egyesülését - amelyet minden tárgykapcsolat-elméleti szerző fontos motívumként hangsúlyoz a kreativitás motivációs tényezői közt - szimbolikus rendszerek felhasználása nyomán vigye véghez, hogy az álomhoz hasonlóan megkerülje a vágy teljesítésének útjában álló tiltásokat.

6. Szelf-kohézió és kreativitás: a pszichoanalitikus szelfpszichológia álláspontja

A 1970-es évek elején megjelent az USA-ban egy új irányzat, a pszichoanalitikus szelfpszichológia, amely kezdetben igyekezett a hagyományos pszichoanalitikus gondolkodás keretein belül maradni, ám a 70-es évek végére kiderült, hogy a követői által megfogalmazott jelenségek radikálisan új, az egopszichológiától eltérő nyelvezetet és elméleti konstrukciókat igényelnek (Karterud, Monsen, 1999, szerk.). Az irányzat önállóságáról egyébként megoszlanak a vélemények: vannak, akik az új paradigma lehetőségét látják benne (Bartosch, 1999), míg mások a tárgykapcsolat-elmélet sajátos változataként értékelik azt, időnként kiemelve, hogy a szelfpszichológia elmélete kimondatlanul is sokat köszönhet Winnicottnak (Fónagy, Target, 2005).

A szelfpszichológia kezdeményezője Heinz Kohut (1913-1981) volt, aki Bécsben született és nőtt fel, és a Freudot jól ismerő August Aichorn volt a kiképző analitikusa. A bécsi kulturális közeg nagy hatást gyakorolt Kohut szemléletére, amit 1939-es emigrációja során magával vitte Chicagoba, ahol élete végéig pszichiáterként tevékenykedett (Karterud, Monsen, im.). Kohut 1981-ben hunyt el nyirokrákban, akkor, amikor új és az amerikai pszichoanalízist megtermékenyítő elmélete még félkész állapotban volt. Olyan rugalmas és nyitott rendszer kezdeményeit hagyta maga után, amelyek a 80-as és 90-es években fel tudta ölelni és képesek volt integrálni számos olyan pszichológiai kutatási eredményt és kezdeményezést, amelyek felülírták a hagyományos ego-pszichológia premisszáit. A sokféle hatás következtében a szelfpszichológia különféle irányzatokra bomlott.

6.1. Heinz Kohut és követői kreativitással kapcsolatos elképzelései

a, A kreativitás Kohut munkásságában

Kohut már munkásságának korábbi, én-pszichológiai időszakában is foglalkozott irodalmi (1957a,) és zenei (1957b) kérdésekkel; itt most munkásságának 1971 utáni, szelfpszichológiai időszakában született nézeteivel foglalkozom. Első könyvében, *A szelfanalízisében* (1971/2001) Kohut a nárcizmus fejlődésének új koncepcióját vázolta fel a nárcisztikus személyiségzavar analízisében mutatkozó idealizáló és tükör-áttétel alapján, de meglátásait igyekezett a hagyományos én-pszichológia keretei közül nem kilépve megfogalmazni. Az éles szemű megfigyelők számára azonban már ekkor világosan látszott, hogy Kohut „új bort akar eladni régi palackban” (Mitchell, Black, 2000). Kohut leírta a nárcizmus, mint fejlődési vonal alakulását, amely a megfelelő empátiás tükrözések

és az optimális frusztráció nyomán a primitív állapotoktól (grandiozitás és exhibíció, idealizálás és „voyeurizmus”, alterego-jelenség) eljut az érettebb formáig (ambíciók, érett ideálok, empátia, humor, kreativitás). Eközben azonban Kohut már bevezette későbbi szelfelméletének fogalmait (grandiózus szelf, szelf-tárgy), és a szabad asszociáció értelmezése helyett az empátiára és introspekcióna épített kutatási módszertanát.

Hogyan kapcsolódik a kreativitás a nárcizmushoz? Kohut klinikai tapasztalataiból indult ki, és rámutatott, hogy a nárcisztikus személyek analízise során „látszólag spontán megjelenhet a kreativitás”. Ez megnyilvánulhat korábban elakadt folyamatok újraindulásában vagy művészeti törekvések feléledésében; amelyek összefüggenek „a korábban megrekedt nárcisztikus megszállások mozgósulásával, mind a grandiózus szelf, mind az idealizált szülő imágó vonatkozásában.” (1971/2001, 250.) Ezek a tendenciák – a tudományos aktivitással együtt - az archaikus nárcizmus átalakulásából fakadnak, bár Kohut meggyőződése szerint az utóbbira csak metaforikusan alkalmazható a kreatív jelző. Úgy vélte, hogy a művészek nárcizmusa a tudókénál kevésbé „neutralizált”, és libidójuk könnyen vált át művükről személyükre és onnan vissza. A másik különbség, hogy a túlságosan megregulázott archaikus exhibíció akadályozhatja az alkotóképességet, míg a tudományos tevékenységet épp ennek módosulatlanága lehetetleníti el. A műalkotással nem csak alkotója azonosul; hanem a közönség, az utókor is szerzője személyéhez kapcsolj azt, és hibáival együtt „szentnek és sérthetetlennek” tartja, amin nem lehet változtatni. A tudós esetében a munka jobban elszakad alkotójától, és a hibák kijavítása nem számít szentségtörésnek.

Kohut azt is megfigyelte, hogy amennyiben a kreatív készítés a terápiás kezelés során felszabadult nárcisztikus libidóból származik, annak sorsa nagymértékben függ attól, hogy az illető milyen mértékben foglalkozott korábban művészi tevékenységgel. Bár megfigyelhető, hogy serdülőkor idején csaknem mindenki kísérletezik valamilyen kreatív elfoglaltsággal (hiszen a serdülőkor nárcisztikusan igen intenzív időszak, lásd pl. Spruiell, 1975), ám viszonylag kevesen ragaszkodnak ahhoz minden nehézség ellenére a későbbi éveik során. Akinél nem alakultak ki jelentősebb kreatív működésminták, azoknál a kezelés során tapasztalható nárcisztikus fellángolást követő kreatív érdeklődés - a terápiás haladás nyomán elért egyensúlyi állapot nyomán - általában lelohad. Azoknál az eseteknél viszont, ahol volt valamilyen tartósabb – akár labilis alapon nyugvó, vészelhárításként funkcionáló – szublimációs tevékenység, ott nárcizmus és a szelf fejlődésével ez az újra fellobbanó érdeklődés egyre tartalmasabb formát ölthet. Ennek feltétele, hogy az archaikus nárcisztikus szükségletek bizonyos átalakuláson menjenek keresztül. Egyébként Kohut úgy

véli, hogy a páciens művészi vagy tudományos érdeklődésével való túlzott foglalatosság nem segíti előre az analízist, mert a páciens részéről „menekülés az egészségbe”-típusú defenzív manőverré válhat, míg a terapeuta munkájában ilyenkor a szuggesztív és nevelői elemek kerülhetnek előtérbe. Ha az analízis végén a páciens képes a terapeutához fűződő nárcisztikus kötelékeit eloldozni, akkor érett formában jelentkezhet a „nem elhárító célzatú, kreatív szublimáló tevékenység” (260.)

Sajátságos lehet a kreatív személy környezethez és másokhoz való viszonya. A testi kontaktus iránti vágy frusztrációja és a fúziós vágyak összekapcsolódása például „a környezettel való szublimált empátiás eggyéolvadássá” alakulhat át (256.), miként ez Kohut szerint például Keats tárgyakhoz való viszonyában is megfigyelhető. (Emlékezzünk vissza, hogy az én és a nem-én uniója más pszichoanalitikus kreativitáselméletekben, például Marion Milnernél is közonti szerepet játszott.) Emellett a kreatív személyeknek „az intenzív alkotás időszakában szükségük van egyfajta specifikus kapcsolatra.” (257.) Erre azért van szükség, mert munkája sokszor olyan terület tárul fel az alkotó számára, ahol azelőtt senki sem járt, és ilyenkor az alkotás során oly sokszor üdvözítő elszigeteltség fenyegetővé válhat. (Ilyen lehetett Freud és Fliess kapcsolata a „splendid isolation” idején.) Az ilyenkor kialakított kapcsolat Kohut véleménye alapján leginkább a nárcisztikus zavar kezelésekor tapasztalt áttételre hasonlít, vagyis a szelf aktív kiterjesztéséről, az idealizált személlyel való egybeolvadásról van szó, amelynek során a kreatív szelf az idealizált tárgyból igyekszik erőt meríteni. Az „idealizáló nárcisztikus libido” tehát nemcsak az érett tárgykapcsolatok és a bölcsesség fejlett nárcisztikus készségének az alapját teremti meg, de „fő forrását jelenti azon szociokulturális jelentőségű tevékenységek számára, melyeket a kreativitás gyűjtőfogalmával illetünk.” (41.) Ebben – igaz más elméleti kiindulás nyomán – Kohut véleménye egyezni látszik Chasseguet-Smirgelével (lásd fentebb).

A szelf helyreállításában (1977/2007) már Kohut érett felfogása érvényesül; a nárcizmus tanulmányozása során megtudottak általánosításával kialakította a „szelf lélektanát”. A szelf pszichológiáját már nem akarta beleilleszteni az ösztönelméletbe, és nem ragaszkodott az énpeszichológia kereteihez, mivel úgy vélte, az általa tanulmányozott jelenségek más rendszert képeznek. A freudi felfedezések relevanciáját nem megérdőjelezve a konfliktuspatológián alapuló, ödipális eredetű neurózisok ösztön- és énelméleti pszichológiáját kiegészítendő felvázolta a preödipális időszak hiányaira visszavezethető nárcisztikus- és szelfzavarok lélektanát. Kohut úgy vélte, hogy a szelfpszichológia Freud „bűnös embere” helyett a modern kor „tragikus” emberének lelki sajátosságait fedi fel, aki nem ösztöneinek kielégítéséért küzd lelkiismeretével, hanem

szétesett szelfjének koherenciáját keresi. A modern művészek – Picasso, Ezra Pound, Sztravinszkij vagy Kafka - Kohut szerint ezt a jelenséget előre látták; ezt nevezte el „a művészi előrelátás hipotézisének.” Ezek a művészek korábban érthetetlenek lettek volna, mivel saját koruk vezető lélektani problémáit juttatják kifejezésre; ám vannak olyan művek is – pl. Leonardo *Özönvíz-sorozata*, Beethoven *Nagy fűgája*, vagy Kleist *Kolhaas Mihály*, amelyek „modern művek, dacára, hogy régen alkották őket” mert „meghaladják azt a határt, ami még megérthető az ő idejükben”, és „melyek mélységesen mélyről idézik fel a fenyegetett szelf csatáit.” (1977/2007, 183.)

A koherencia érzése a szelf-szelftárgy mátrixban alakul ki, ahol a szelftárgyként gondozó anya empátiás érzelemtükröző gesztusai nyomán születik meg a szelf egybeforrottságának az érzése, ami az egészséges lelki működés alapfeltétele. A szelftárgy a Másik ezen működésének szubjektív, ám korántsem biztos, hogy tudatos tapasztalata. A szelfstruktúra a szelftárgy funkcióinak „transzmutatív internalizációján” keresztül alakul ki az óhatatlanul bekövetkező, optimális mértékű frusztrációk nyomán. Ha a szelftárgy empátiásan elhanyagoló a szelfstruktúra hiányos lesz, és a deficiteket kompenzatív és defenzív struktúrák fedik el (pl. nárcisztikus grandiozitás). Sok esetben ezek a kreatív impulzusokat tartalmazó kompenzatív szerkezetek - amit Kohut a tehetséggel azonosít - az apai idealizált szelftárggyal való identifikáción keresztül jönnek létre, mitán az anyai tükröző szelftárgy fogékonyságának a hiánya a központi szelf-szerkezetet károsította. Kudarok hatására azonban ezek felmondhatják a szolgálatot; ilyenkor a fragmentáció, a kiürültség szorongató élménye uralkodik el az egyénen. Ekkor lépnek előtérbe az önstimuláció különféle formái (agresszió, érzelemmentes szexualitás, droghasználat), amelyeknek célja a tönkrement szelf helyreállítása. Ezek az abúzív cselekedetek számos művész életrajzában fellelhetők. Amíg az elsődleges deficitek át nem dolgozódnak, addig a művészi tevékenység biztonsági szelepként funkcionálhat a feszültségek elvezetésében, amely azonban a szelf fejlődése nyomán még tartalmasabb tevékenységgé válhat.

Kohut talán legfontosabb fogalmának, a szelftárgynak a szemantikai tartalmát a későbbiek folyamán kitágította, és szelftárgy-funkciót tulajdonított olyan elfoglaltságoknak is, mint az olvasás vagy a zenehallgatás. Fónagy és Target (im.) szerint ez indokolatlan lépés volt a részéről, mert ilyen széleskörű alkalmazás esetén a fogalom elveszti magyarázó erejét. A kohuti kiterjesztés nyomán a szelftárgy úgy definiálható, mint olyan „funkció vagy jelentés, amellyel egy másik ember, egy állat, egy tárgy, egy kulturális jelenség vagy egy eszmehagyomány rendelkezik, és hozzájárul ahhoz, hogy az egyén önmagát szelfjében összefüggőnek és értelmesnek érezze.” (Kareterud, 1999, 20.) A

definíció világosan tükrözi, hogy a szelftárgy-funkciók nem a környezet tényleges objektív működéséhez kapcsolhatók, hanem annak belső élményéhez és jelentéséhez, bár nyilvánvaló, hogy ez kezdetben nem jöhet létre a tárgy valódi jelenléte nélkül. A funkciók transzmutatív internalizációja nem a tárgytól való teljes függetlenséget jelenti, hanem az érett szelftárgyhasználat képességét, amely hatékonyan képes a környezet élő és élettelen komponenseit szelftárgyként hasznosítani. A kohut-i szelfpszichológia ebben az esetben is az általa kevésbé reflektált winnicott-i elgondolást követi, hiszen ahogy Winnicott leírja a fejlődést az átmeneti tárgyhasználatától a kulturális élményig, úgy a szelfpszichológia is utal arra, hogy az anyai szelftárgytól eljuthatunk a kulturális jelenség, mint szelftárgyig.

b, A kreatív folyamat értelmezése néhány Kohut néhány követőjénél

A szelftárgy fogalmának kibővített értelmezése nyomán Kohut követői úgy vélik, hogy a művészeti alkotás, mint „kulturális jelenség” (akár annak létrehozásáról, akár befogadásáról van szó) a szelf kohéziójának a kialakítását és fenntartását teszi lehetővé azáltal, hogy képes betölteni a szelftárgy funkcióit. George Hagman (2000) transzmutatív externalizációként írja le a folyamatot, amely nyomán a művész az alkotással megkísérli újrat teremteni a teljesség elveszett jelentését. Ennek során a művész megkísérli „helyreállítani a szelftárgyas köteléket, nem a szelfstruktúrában, hanem a műalkotásban megvalósított változásokon keresztül.” (Hagman, 2000, 289.) Anna Ornstein (2006) a terápiás, gyógyító és a művészi alkotó folyamatok párhuzamait és kölcsönhatásait emeli ki. Nemcsak arról van szó, hogy a pszichodinamika hasonló a két folyamatnál; egyrészt a terápiás folyamat – ahogy Kohutnál is láttuk – gyakran válik a kreatív tevékenység kibontakozásának területévé, másrészt viszont „a gyógyító potenciál a kreatív tevékenység iherens részét képezi” (Ornstein, 2006, 386.). Kainer (1990) cikkében a Kohut által leírt ikerjelenséget vagy alterego áttételt (1971/2001), emeli ki (ezt később a tripoláris szelf harmadik összetevőjeként azonosította, Karterud, Monsen im.) mint olyan szelftárgy – funkciót, amely a megosztott azonosulásokon és a megosztott identitáson keresztül mind az analitikus, mind a művészi folyamatnak integráns részét képviseli. Kainer megkülönbözteti a Mentor és a Múza szerepét ezekben a jelenségekben. A Mentor igen gyakran az előfutár formájában jelentkezik, és az iker-élményt a vele való azonosulás biztosítja az alkotó számára, aki egyfajta „csendes jelenlét” formájában biztosítja ezt a szelftárgyas funkciót. Példaképpen Wordsworth és Coleridge barátságát hozza, amiből rögtön eszünkbe juthat a romantikus művészbarátság, a másikban való elveszés, mint az önmagába megtalálásának eszköze, amit az I/1.3. fejezetben részletesen tárgyaltam. Ugyanilyen szerepet töltött be

Kainer szerint Rank életében Nietzsche, ami azt bizonyítja, hogy a Mentor jelenléte munkáin keresztül szimbolikusan is betöltheti a szelftárgyas funkciót. A Múza ezzel szemben az inspiráció forrása, aki legtöbbször női sajátosságokat hordoz, és jelenlétével biztosítja az alkotáshoz szükséges atmoszférát. Kainer ennek illusztrálására Lou Andreas Salome és Rainer Maria Rilke kapcsolatát hozza fel példának, miközben rámutat, hogy a terapeuta is hordozhatja a Múza szerepét az idealizáló áttételben.

6.2. Daniel Stern: vitalitás-affektusok, művészet és a nyelvhasználat dimenziói

Daniel Stern nem tartozik a szó szoros értelmében a pszichoanalitikus szelfpszichológusok táborába, a gyermeki fejlődésről és a szelf szerveződéséről szóló nagy hatású megközelítését Fónagy és Target (im.) a sémaelmélet és a pszichoanalízis határmezsgyéjén helyezik el. Ami miatt mégis ebben a fejezetben tárgyalom az az, hogy „írásaiban ... sokat merít Kohutnak a szelffel, a szelf zavaraival foglalkozó gondolataiból, s nem kevésbé módszertani reflexióiból az empátia és introspekció mint pszichoanalitikus módszer témájában. Cserébe a szelfpszichológiát olyan fontos elméletekkel és fogalmakkal gazdagította, amely segítségével a korai gyermekkor egészen másképp közelíthető meg.” (Urnes, 1999, 59.)

Stern (1985/2002) megpróbált hidat verni a 20. század utolsó negyedében kibontakozó infant research (csecsemő kutatás) empirikus kutatási eredményei és a pszichoanalízis dinamikus szemlélete közt. Rámutatott, hogy a pszichoanalitikus terápiák rekonstrukciói és az elméletvezérelt gyermekmegfigyelések által kirajzolódó korai fejlődési kép, amelyet a „klinikai csecsemőnek” nevez, sok mindenben eltér a „megfigyelt csecsemő” képétől. A klinikai csecsemőkép legfontosabb funkciója abban állt, hogy elméleti alapot biztosítson a mentális zavarok regresszióra építő modelljei számára, amelyek feltételezik, hogy a kisgyermek primitív mentalitása és a felnőttkori zavarok lelki dinamikája között megfeleltethetőségi viszony, izomorfia áll fent. Stern a gyermek szubjektív világának leírását kísérte meg, amely a jelentős másikkal való viszonya mentén szerveződik az affektusok összehangolása és tükrözése, valamint az élmények (figyelem, szándék, érzések) interszubjektív megosztására épülve. Szemléletére hatással volt Margaret Mahler, Bowlby kötődési elmélete, Jerome Bruner és Robert Emde elképzelései. Elméletének középpontjában a szelférzet fogalma áll, amely a fejlődés egy adott szintjén az élmények szubjektív szerveződését biztosítja. Stern szerint a szelf- struktúra öt egymást követő fázisban alakul ki; az adott szinten kialakított szelférzetek nem váltják fel egymást, hanem egymásra épülve életünk végéig megőrzik sajátosságaikat,

ahogy vulnerabilitásukat is. (Ennek nyoman alapvető szelfstruktúrák traumák hatására későbbi életkorokban is károsodhatnak, súlyos pszichopatológiai tüneteket létrehozva anélkül, hogy korai fixációt kellene feltételezni a háttérben.) Stern jelentős fejlődési elméletének – aminek részleteire itt nem térnek ki – két fontos művészetpszichológiai vonatkozása van, az egyik a (1) bontakozó szelférzethez kapcsolódó vitalitás-affektusokhoz, a másik (2) szimbólumhasználathoz, a verbalitáshoz és a szelffel kapcsolatos narratívumokhoz kapcsolódik.

(1) Stern leírja, hogy a gondozóval való érzelmi összehangolódás és a bontakozó szelférzet megjelenésének időszakában megjelenő amodális percepció (globális, nem érzékszervi modalitáshoz kötött érzékelés: forma, intenzitás, mozgás, mennyiségek, ritmus, aktivációs kontúrok észlelése) az kategorikus affektusok (érdeklődés, öröm, félelem, szomorúság, düh) mellett irányulhat az ún. vitalitás affektusokra is. Ezek az életfolyamatokhoz, a légzéshez, az éhséghez és jóllakottsághoz, az elalváshoz-felébredéshez kapcsolódnak. Stern úgy definálja a vitalitás affektusokat, mint „az érzés azon dinamikus, mozgékony minőségeit, amelyek megkülönböztetik az élő az élettelenről, és amelyek megfelelnek az eleven létezés szerves folyamataival együttjáró érzelmi állapotokban pillanatról-pillanatra zajló változásoknak... Ösztönösen hajlamosak vagyunk arra, hogy az észlelési minőségeket érzelmi minőséggé fordítsuk át” (im. 168-170.). Az észleléstől az érzelemig vezető út fontos szerepet játszik a művészi kifejezés, a stílus kérdésében, ugyanis a művész az érzéseket transzformálja át látható, „igazi” észleléssé (színek, formák, időbeli intenzitás), míg a befogadó ezeket az észleleteket az amodális/ transzmodális csatornákon keresztül önamgában vitalitási affektussá alakítja. Ezt a készséget, a külső észlelet átalakítását belső élménnyé a spontán társas viselkedéssel és az affektus-összehangolódások során sajátítja el a gyermek sokéves gyakorlással, miután megtanulja, hogy a nyilvánvaló viselkedés aktivációs kontúrjai érzéseket rejtenek és fejeznek ki. Stern szerint a gyermek ezeket a tapasztalatokat lesz képes átültetni „a művészet tartományába, amely nem más, mint külsőleg észlelt, de belső átéléssé varázsolt élmény.” (173.)

(2) A vitalitás affektusok azon kifejezésformák esetében játszanak kiemelt szerepet, amelyek a szó előtti tartományból, a kép (képzőművészet) a hang (zene) és a mozgás (tánc) tartományaiból építkeznek. De mi a helyzet a nyelvvel? Stern szerint ugyan a nyelv megjelenésével a jelentések kölcsönös megosztása válik lehetővé, ám a preverbális élmények jelentős részének megoszthatósága elvész. („Talán belőlük keletkeznek az élményvilág alsó tartományai” – mondja, im. 174.) A nyelv megváltoztatja az önérzékelést, lehetővé válik az élmények meghamisítása: az (a) *elfojtás* során az élmény

nyelvi képviselőjéhez vezető út eltorlaszolódik, a (b) *elutasítás*ban a nyelvi kifejezés regisztrálva van, de onnan nem vezet út az átértékelt élményhez, és (c) lehetővé válik a valóság *letagadása*. A nyelv „átmeneti jelenségként” vagy „átmeneti tárgyként” is értelmezhető (John Dore alapján), mivel sem a szelfhez, sem a másikhoz nem kapcsolódik, hanem félúton helyezkedik el a csecsemő szubjektivitása és az anya objektivitása közt. A szót az anya adja kívülről, de összekapcsolódik a gondolattal, ami belső eredetű. Stern egy kislány esetét idézi, aki elalvása előtt az édesapja hangját utánozva folytatta beszélgetéseiket monológ formájában, hogy a szeparáció nehéz helyzetében a szavakat „magával vigye az álom mélységeibe” (185.) A nyelv segítségével alakítható ki a szelf önéletrajzi története (narratív szelf), amely speciális gondolkodási formát igényel: a kategorikus önértékeléssel szemben (tárgyas címkézés) történetek létrehozására törekszik, amely hatóerőket, szándékokat, okokat és célokat tartalmaz. Amikor Stern ezeket a gondolatokat leírta, a narratív pszichológia még gyerekcipőben járt, de intuitív meglátása helyesnek bizonyult: „A narratívakészítés egytemes emberi jelenségnek bizonyulhat, amely az emberi elme tervrajzát tükrözi. Íme, egy új és izgalmas kutatási terület, ahol még mindig nem világos, hogyan, miért és mikor szerkesztik meg a gyermekek (vagy szerkesztik meg a szülővel együtt) azokat a narratívákat, melyek önéletrajzi történetté kezdenek formálódni, és végül kifejlődik belőlük az élettörténet, melyet a páciens először a lélekgyógyásznak ad elő.” (im. 185-186.) Ezzel azonban az embernek „két élete” lesz, mert a szelf nyelv által megkaparintott területét az eredetitől különböző formájúra alakítja át, amivel részben el is idegeníti gyökereitől. Lesz egy személyes tudásunk, ami nehezen megosztható és egy hivatalos, társadalmassított tudásunk, ami a nyelve van belekódolva, de személytelen. Az emberi élet megannyi élménye az előző kategóriába esik, és ez a mindennapi érintkezésben használt nyelviség számára nem hozzáférhető, ezért más eszközök kellene ahhoz, hogy a megosztott szelf eredeti egysége, koherenciája helyreálljon, hogy megtaláljuk az utat valódi önmagunkhoz. „Nem is csoda – írja Stern -, hogy olyan égető szükségünk van a művészetre, hogy áthidalhassuk vele az önmagunkban rejlő szakadékokat.” (im. 193.)

7. A pszichoanalízis budapesti iskolája és a kreativitás

A pszichoanalízis budapesti iskolája olyan történelmi-kulturális kontextusba és társas viszonyrendszerbe ágyazódott bele, amelynek folytán interdiszciplináris jellege sokkal meghatározóbb volt, mint például a korabeli berlini csoport munkásságának. Ez az

interdiszciplináris jelleg az irodalomhoz és a művészethez, illetve a nyelvészethez és a néprajzhoz fűződő bensőséges kapcsolat formájában érhető tetten (Bókay, Lénárd, Erős, 2008, szerk., Harmat, 1994, Vikár, 1984b). A budapesti csoport vezetője, Ferenczi Sándor - aki Freud szerint egymaga felért egy egyesülettel (1914/1989) – jó barátságban volt a kor kiemelkedő íróival, Kosztolányi Dezsővel, Karinthy Frigyessel, kiképző analízisbe járt hozzá a költő Szilágyi Géza, aki pszichoanalitikus szemléletű (pato)biográfiát írt Vajda Jánosról (Szilágyi, 1933/1993). Ignotus, a *Nyugat* főszerkesztője a Magyarországi Pszichoanalitikai Egyesület tagja volt; a folyóirat, amely gyakran biztosított megjelenési lehetőséget a magyar orvostársadalom által elutasított pszichoanalitikus eszéknek, ugyan abban az évben indult újtára (1908), amikor Ferenczi és Freud barátsága is kezdődött.

Az összefonódás nem csak azt jelentette, hogy az írók nagy érdeklődéssel és (időnként iróniától és fenntartásoktól nem mentes) nyitottsággal fordultak az művész eszköztárát gazdagító lélekelemzés felé, hanem azt is, hogy a magyar pszichoanalízis klasszikus műveltséggel bíró „apostoli” nemezedéke a gyógyítás mellett a mélylélektan szellemtudományokban való felhasználásának lehetőségeit is igyekezett kihasználni. Ferenczi Sándort Bálint Mihályt, Hermann Imrét, és Hollós Istvánt behatóan foglalkoztatta a nyelv kérdése. Az utóbbi sokáig dolgozott egy pszichoanalitikus nyelvelméleten (2002), amely időszak alatt rendszeresen konzultált Kosztolányival, aki róla mintázta az *Édes Anna* Moviszter doktorát (Lengyel, 1998/b). Róheim Géza megalapította az etnopszichoanalízist (lásd pl. Róheim, 2009), de néprajzi anyagot Bálint első felesége, a korán elhunyt Bálint Alice is felhasznált tanulmányaiban (1939/1990) Hermann (1999) és Pfeiffer Zsigmond a muzikalitás tudattalan gyökereit kutatta, Lévy Lajos a bibliai Paradicsom-mítosz szexuális szimbolikáját elemezte, Wagner Lilla pedig Petőfiről írt egy sokat vitatott patográfiát (ez utóbbiakat lásd in Harmat, 1994). Fónagy Iván, akit Hermann képzett ki, világhírű nyelvész lett Párizsban, és pszichoanalitikus alapon közelít a nyelvhasználat sajátosságaihoz (Takács, 2008). Speciális helyet foglal el a két világ közt Csáth Géza, aki a 10-es évek elején párhuzamosan jelentette meg szépírói munkáit és eredeti nevén, Brenner Józsefként elmeorvosi-pszichológiai írásait (Szajbély, 1989). Szondi Lipót (1996) sorsanalitikus elmélete bevallottan Dosztojevszkij regényeinek köszönhet a legtöbbet. A művészetpszichológiai kérdésk iránti érdeklődés a második világháború utáni nemzedék munkásságában is fontos szerepet kapott, gondolok itt Paneth Gábor (1985), Nemes Livia (1994), Vikár György (1984c, 1996), Virág Teréz (2001), vagy a szociálpszichológus és pszichoanalízis-történész Erős Ferenc (2004, 2010) munkásságára. A következőkben elsősorban azokra térek ki, akinek munkáiban expliciten felbukkan a művészi kreativitás és

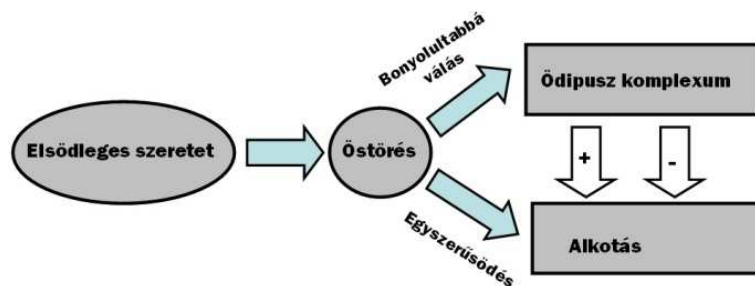
a szublimáció témája; így például nem foglalkozom Ferenczi irodalmi írásaival (Erős, 2000), mivel azok nem érintik közvetlenül a témát.

a, *Bálint Mihály (1896-1970)*

Bálint Ferenczi Sándor munkásságának legfontosabb követője (Haynal, 2010), aki 1939-es angliai emigrációja után a brit „független csoport” tagja lett. Széles körű munkássága kiterjedt a tárgyakapcsolatok, a szexualitás, a terápia, a regresszió kérdésére, de fontos szerepe volt a pszichoszomatikus szemlélet fejlődésében (Csabai, 2010) és az általános orvosi ellátás pszichológiájának feltárásában is (Bálint-csoportok) (Harrach, 2010). Az *őstörés* című jelentős munkájában (1968/1994) Bálint kifejtette elképzelését a korai tárgyakapcsolati fejlődéséről, amelyben Freud primer nárcizmus elméletével polemizál. A könyv első fejezetének címe *A lélek három területe*, amely alatt Bálint az (a) Ödipusz-komplexust, az (b) őstörést és a (c) az alkotás területét érti. A klasszikus pszichoanalízis a háromszemélyes (a) Ödipusz-komplexussal és az onnan eredő neurózisokkal foglalkozik, és ez utóbbiak a felnőttnyelvet (értelmezés) alkalmazó klasszikus módszer számára hozzáférhetők. A 20. század során ezeknél jóval súlyosabb zavarok kezdtek megjelenni az analitikus rendelőkben, amelyekről kiderült, hogy eredetük jóval korábbra datálható, és a klasszikus módszerrel nem kezelhetők, mert a felnőttnyelv ezen a kétszemélyes területen nem működik. Ez az (b) őstörés vagy alaphiba területe, amely a fejlődés alapját jelentő az elsődleges szeretet traumatikus, megtöréséből származtatható. Az őstörés áll Bálint szerint a pszichoszomatikus, addikciós problémák, a perverziók és a pszichózisok hátterében. Az őstörés kezelésére dolgozta ki a regresszióra és az újrakezdésre alapozott technikáját.

A lélek harmadik területe (c) az alkotásé. Ezen szinten (szemben az Ödipusz-helyzettel és őstöréssel) nincs külső tárgy, „a személy egyedül van és arra törekszik, hogy létrehozza magából valamit” (im. 29.) Az alkotáshoz Bálint nem csak a művészetet, hanem a tudományos tevékenységet is odasorolta, sőt a „megbetegedés” kezdeti szakaszait és a spontán gyógyulást. Mivel ezekben az állapotokban nincs tárgy, ezért ennek a vizsgálata Bálint szerint indulatáttételen keresztül nem vizsgálható. Következtéseket ugyan levonhatunk, de csak akkor, ha a kezdeti, tárgy nélküli szakasz után bekövetkezik a tárgy megalkotása, amiről már lehet beszélni. Az állapotot leginkább a terhesség és a szülés metaforájával szokták leírni, és érdekes, hogy mivel ott hiányzik az áttétel, arról sem tud sokat a pszichoanalízis. Megragadásának nehézségeit a konvencionális felnőttnyelv korlátozottsága is okozza: tudjuk, hogy az alkotás nem teljesen tárgynélküli állapot, jelen van valamiféle tárgykezdemény, de annak fogalmi megragadása

nehézségekbe ütközik. Olyan primitív folyamatok zajlanak ekkor, amelyek valószínűleg állandóan jelen vannak, megfigyelni vagy leírni azonban bajos volna azokat. Az alkotási folyamat kimenetele bejósolhatatlan. Bálint feltételezi, hogy az ödipális szint zajos történései serkenthetik vagy gátolhatják az alkotást, de még valószínűbb, hogy inkább az egyén pszichikus felépítése és az alkotás területének a szerkezet meghatározó. A lélek különféle területei mindenesetre nem függetlenek egymástól (10. ábra). „Lehetséges tehát, hogy a legkorábbi szint az elsődleges szeretet szintje, mellette az östörés, melyből egyrészt az Ödipusz konfliktus szintje fejlődik ki bonyolultabbá válás, másrészt az alkotás szintje egyszerűsödés során.” (im. 35.)



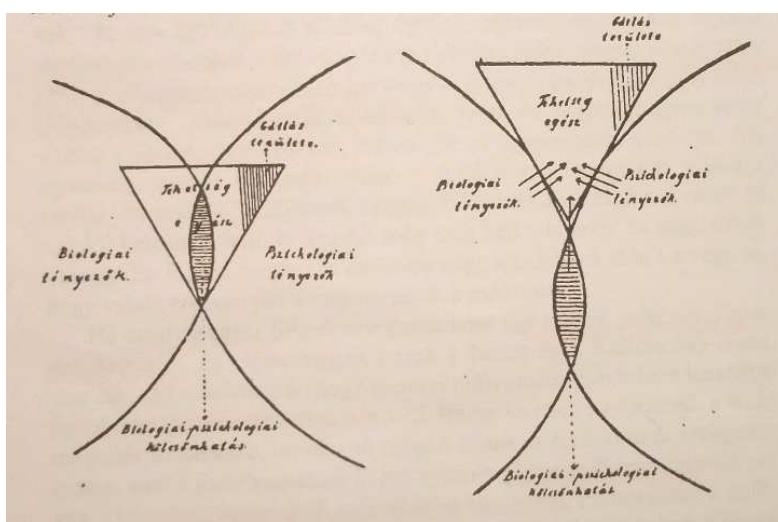
10. ábra. Az alkotás összefüggése a pszichikum egyéb területeivel Bálint Mihály szerint (1968/1994)

b, Hermann Imre (1889-1984)

Hosszú élete során Hermann, akinek köszönhetően a második világháború után Magyarországon – ha bűvópataként is – fentmaradt a pszichoanalízis, számos kérdéssel foglalkozott az ösztönöktől a gondolkodáspszichológián át az antiszemitizmus lélektanáig (Harmat, 1994). Fő művében, *Az ember ősi ösztöneiben* (1984) Harlow kortársaként és Bowlby kötődés-elméletének előfutáraként a főemléskutatás és a pszichoanalízis eredményeinek összevetése nyomán kifejti a megkapaszkodásra vonatkozó elképzeléseit. A könyvben Hermann például kitér a kéz, mint erogén zóna kérdésére, és annak a szájjal való szoros összefüggését szerinte kiválóan bizonyítja a művészi tehetségfajták korrelációja. A tehetség kérdése már korán felkeltette az érdeklődését; bizonyára nem véletlen, hogy egyik mestere, Révész Géza, akitől a kísérleti lélektan szemléletét tanulta, elismert szaktekintély volt a tehetség kutatásában (lásd pl. 1973). *A tehetség pszichoanalízise* című 1930-as tanulmányában a kérdés analitikus tanulmányozásának nehézségét a módszer sajátosságaiban látja. A pszichoanalízis holisztikus módszer, vagyis

a lelki jelenséget a személyiség egészében betöltött szerepe alapján akarja megérteni, másrészt – Allport kifejezésével élve – idiografikus megközelítést alkalmaz, vagyis az egyes személyt hosszú időn keresztül tanulmányozza. Igazán nagy tehetségekről, állítja Hermann, ilyen jellegű megfigyelések nem igen vannak, ezért be kell érni a szórványos, gyakran másodklézből származó adatokkal. Hermann számos felfedezőről és gondolkodóról közölt ilyen szellemben írt tanulmányokat: Fechnerről, Semmelweisről, John Stuart Millről, Bólyai Jánosról (Vikár, 1996b)

A tehetség, hangoztatja Hermann, biológiai alapú és „tulajdonságok variabilitásával van összeszövődve” (Hermann, 1930/2007, 85.) Az öröklött tényezők mellett azonban az élettörténeti tényezőknek, élményeknek és traumáknak is szerepük lehet. Hermann javasolja, hogy különböztessük meg a szunnyadó tehetségmagot, a (1) tehetség egészét a (2) hajtó részlet-gyökerektől (ez az ún. szervválasztás elmélete) és a (3) kiváltó erőktől. Kezüket használó művészek (festők, zongoristák) feltételezhető például a hangsúlyozott kéz-erotika szublimációja. A másik gyakori összetevő a gyermekkori fizikai szépség, vagy a szépség vágyát kiváltó csúnyaság (Michelangelo). Ezekhez társul az élettörténeti élmény, mint kiváltó erő; ugyanakkor számolnunk kell az ezek ellen ható gátló tényezőkkel (szorongás) is. A pszichoanalízis, a terápia ezen a ponton tud segítséget nyújtani; tehetségeket „összekalapálni” pszichológiailag sem lehetséges (88.). Az összetevők viszonya Hermann szerint egy kontinuum mentén képzelhető el: egyik végpontján azok az esetek vannak, ahol „a tehetség-egész jóformán kimerül a biológiai és lelki gyökerekben, a másikonál a tehetség egész eleve adva van és önálló életet él (11. ábra)



11. ábra. A tehetség összetevői és lehetséges viszonyuk típusai Hermannál (1930/2007)

Mivel a „fölfedezési gondolat”, amely a tehetség legmarkánsabb megnyilvánulása a tudattalanból eres, ezért úgy lehet bánni vele, mint az álommal az analízis során, bár van egy alapvető különbség: az álom álom marad, a felfedezés pedig összetalálkozik a valósággal (ahogy Freud is mondta a művészetéről). Így az elemzés kimutathatja a felfedezés ödipális összetevőit (ahogy azt Hermann Bólyai János esetében hangoztatja), vagy a szadisztikus-agresszív ösztönkomponens szunlimált formáit. (Az agresszió szerepét mások is hangsúlyozták, pl Speilrein vagy később Arthur Koestler.) A nemi és az agresszív ösztöntényező össze is keveredhet, amelyet Hermann szerint sok író és költő ún. „halottszerető komplexumában” lehet felfedezni. (Ezt Marie Bonaparte is kiemelte E. A. Poe esetében sokat kritizált írásában.) Ez a motívum Petőfinél és Goethénél is felfedezhető, és Hermann úgy véli, hogy „a verselés lényegs momentumai ezekkel az ösztönfeldolgozásokkal szorosan összefüggnek.” (im. 97.)

Hermann művészi szublimációval kapcsolatos elképzeléseinek legnagyobb szabású kifejtési kísérlete a *Perverzió és muzikalitás. Adalékok a perverzió dinamikájához* című könyve (1999), e témával kapcsolatban számos előadást tartott és tanulmányt jelentett meg, de a könyv csak halála után bukkant elő angol nyelvű kézirat formájában (Vikár, 1999). A perverzió és a kreativitás kapcsolata régóta porondon lévő téma a pszichoanalízisben, foglalkozott vele Chasseguet Smirgel (1974), legutóbb a szelfpszichológus Carl T. Rotenberg az „optimális operatív perverzitás” fogalmával próbálta meg elkülöníteni az önkifejezés megszokottól való elhajlásainak a konstruktív formáit (Rotenberg, 1992). Hermann könyvének különlegességét az adja, hogy nem az általában vett tehetség, hanem a zenei alkotóképesség dinamikáját vizsgálja, miközben a perverzió részletösztön-fixációs elméletét is gfelülvizsgálja. A műnek a zenei kreativitás személyiségdinamikájával kapcsolatos központi gondolata két korábbi elképzeelés integrálása nyomán alakult ki. Az egyik Ferenczi „erotikus valóságérzék” fogalma, amit a *Katasztrófák*-ben fejtett ki, a másik pedig Hermann azon elképzelése, hogy a gondolkodás a kezdeti érzékszervi tájékozódás folytatásának tekinthető. Így a skizofrének a korai hőérzékelés, a paranoiások pedig a szaglászós tájékozódás sajátosságait mutatják gondolkodási folyamataik során. „Ha valaki számára az akusztikus ingerek megőrzik azt az informatív szerepüket, amit kisgyermek korban mondjuk a szülők lépései, az anya hangja jelentett, akkor egy bizonytalanabb képet nyer a valóságról, mintha látási információkra támaszkodna. A hangok ti. tűnékenyek, nem lelhetők fel ugyanazon a helyen, a valóságról elmosódott, illanó képet adnak. Hermann szerint ha valakinél az akusztikus ingereknek kitüntetett szerepük van az észlelésben, mint ez a muzsikusok többségénél

feltételezhető, ez a ráhagyatkozás a valóságérzék egy korábbi fejlődésfokon rögzítheti. Így az erotikus valóságérzék sem éri el a felnőtt fokot, a nemi vágy egy fejlődés szempontjából korábbi kielégülési formához fixálódhat.” (Vikár, 1999, 9.)

Ez a magyarázata a perverzió és a muzikalitás kapcsolatának, amit Hermann tudományos adatok, bizonyítékok hatalmas mennyiségével támaszt alá, de hangsúlyozza, hogy a perverzió kiemelt szerepe olyan zenei témákat feldolgozó irodalmi művekben is kitűnik, mint Thomas Mann *Dr. Faustus* vagy Hermann Hesse *Üveggyöngyjáték* című regénye. A hang alapvetően szexuális jellegű jelenség, a zene érzéki, „démoni” vonatkozásait a keresztény Kierkegaardtól a pogány Nietzscheig sok szerző szóvá tette. A zene mindent átfogó jellegét tükrözi, hogy nem csak ösztöneinkre, érzékeinkre gyakorol hatást, hanem valóságérzékünkre is, amellyel egyfajtab magasabb rendű, már-már transzcendens élményt képes kialakítani: „jól ismert a zenének az a lenyűgöző hatása, mellyel a valóság fölé emel bennünket.” (Hermann, 1999, 70.) Nem hiába írja a Freud által analizált Bruno Walter Mahlerről szóló könyvében, hogy a zene legmagasabb rendű megnyilvánulásaiban a vallás szerepét is betöltheti az ember életében (1969).

c, Hollós István (1872-1975)

Hollós életműve meglehetősen gazdag képet mutat: ő az *Álomfejtés* fordítója, a Lipótmező humanista főorvosa, aki lépéseket tesz a pszichotikusok megértésére és kezelési körülményeinek javítására, majd elbocsátásakor megírja *Búcsúm a Sárga Háztól* szépirodalmi igényű könyvét, mindeközben dolgozik befejezetlenül maradt nyelvelméleti munkáján (2002), (erre a következő részben még visszatérek). A Kosztolányival folytatott konzultációk során megalkotják számos pszichoanalitikus fogalom magyar megfelelőjét (Lengyel, 1998b).

1914-ben a *Nyugat* közölte Hollósnak az *Egy versmondó betegről* című írását, amelyben elmondása szerint „a költő lélek műhelyét” igyekezett bemutatni. (Hollós, 1914). Ehhez nem az akkoriban bevett módszert, vagyis a patográfiát alkalmazta, hanem egy olyan beteg élettörténetét mutatja be, aki szerinte költőnek született, különféle társadalmi-szociális hatások nyomán a „különb embernek lenni” vágyát (amely gyermekkori nyomorúságát hivatott ellensúlyozni) elfojtotta magában, és tehetsége csak a betegsége következtében tört utat magának személyiségében. Hollós az élettörténeten keresztül demonstrálja, hogy a későbbi betegben levő elemi vágy a ritmus után hogyan alakult át a szavak híján a tánc szeretetévé, amely annyira részévé vált életének, hogy ha nem táncolhatott, búskomorságba esett. Miután közel került a szocialista mozgalomhoz, és

előadásokat hallgatott, a sok ismeretlen szó megragadta a fantáziáját, de nem szemantikai tartalma, hanem hangzása, ritmusa, zenéje miatt, és kialakult benne egy egyéni szótárszerűség.

Számtalan sorscsapás után került elmegyógyintézetbe, ahol kiderült, hogy valamiféle belső kényszert érez a „versezésre”. „Az elmebetegek egy neménél - írja Hollós - nem ritka jelenség a verselés, a verselésnek tisztán úgy mondhatnám technikai kifejtése. A vers ekkor, mint a legfelületesebb asszociálás, az asszociációk tolongása, vagy szegénysége miatt, rímelésben, alliterálásban nyilvánul meg. Sokszor kényszeresen is jön, és amint ebben az esetben is sejtettem, a beteg az élénken, néha hallucinációszerűen feltolakodó szópárok ellen védekezik.” (im. oldalszám nélkül) Hollós kérésére a beteg „versezni” kezdett: „Míntha a lelke mélyén élő szavak, azok, amelyek valamikor megragadták a fantáziáját, előtte hevernének, és azok akarva, nem akarva felfelemelkednének, és ő egy tömegérzés irányítása szerint egymás mellé állítaná őket... Ebben az elmerülésben és megnyilatkozásban egy nagy vágyódás dolgozik és nyilatkozik meg sajátos nyelven. Rá kellett jönnöm, hogy ez az eset egy előttünk még egészen rejtélyes folyamatra, a költői alkotás mibenlétére vet bár röpke, de meggondolásra érdemes világot.” (u.ott) A költői alkotás a tudattalanból jön, lelki életünk eme szinte végtelen tárházából, ahol bennünk él és lélezkzik minden, amit létünk kezdete óta átéltünk. A költő számára ez hozzáférhető, mert a tudattalan cenzúrázása gyengébb, aki nem költő, az nem tudja kifejezni, viszont ráismer, mert őbenne is megvan ugyanaz. A beteg számára ezt a nyitottságot a betegség tette lehetővé, és az elfojtott, majd kirobbanó ösztönös tartalmak a saját nyelvhasználati módját használták fel a mély, homályos impulzusok kifejezésére.

Hollós gondolatmenetének fontos része, hogy rájött: a beteg azért volt képes tudattalanja kitöréseit szublimálni, mert ösztönösen felfedezte a szavak, a nyelv használatának azon összetevőit, amely nem azok konvencionális használatához, hanem archaikus, preverbális, érzéki dimenziójához kapcsolódnak. Ezzel Hollós valami olyasmire mutatott rá 1914-ben, amit több mint fél évszázaddal később Loewald (1980a) a nyelvhasználat elsődleges folyamat-összetevőjének nevezett, de erre vonatkoznak Fónagy Iván későbbi kutatásai is a nyelv ikonicitásával kapcsolatban (Takács, 2008), aki szintén beszél a nyelvstruktúrák elsődleges és másodlagos folyamat-vonatkozásairól (Fónagy, 1997a). (Ezekre dolgozatom következő részében még visszatérek.)

d, Róheim Géza (1891-1953)

Az etnopszichoanalízis emigrációja nyomán világhírűvé vált megteremtőjének, a „freudista baloldal” jeles képviselőjének a gazdag munkássága a néprajz, majd a kultúrantropológia eredményeinek pszichoanalitikus értelmezésére tett kísérletek mentén bontakozott ki (Róheim, 2009). Az etnológia felé Spitz René Árpád indította el (legalább is Spitz ezt állította), amikor gyermekkori játszótársaként kölcsön adta neki az *Ezeregyéjszaka legszebb meséit* (Harmat, 1994) Az 1940-es években íródott, *A kultúra eredet és szerepe* (magyarul 2001) a című könyvében a kultúra ontogenetikus elméletét fejti ki, amelynek 3. fejezetében (*Szublímáció és kultúra*) részletesen foglalkozik a szublímáció jelenségével. A fogalmat szerinte lehet igeként használni (ekkor az ösztönkésztetés átszellemítésének folyamatát jelzi), de főnévként is, ez utóbbi értelemben a nyelv és a primitív orvoslás: szublímáció. A kultúra, amely fölé emeli az embert az állatvilágnak, ennek nyomán úgy értelmezhető, mint a gyermekkori ösztönkésztetések kollektív szublímációja, amelynek háttérében az univerzális tárgyvesztési félelem, a szeparációs szorongás áll. „A halálos veszély, amely ellen az emberiség kifejlesztette a kultúrát, a tárgyvesztés veszélye, az, hogy magára marad a sötétben.” (im. 81.) A szublímáció folyamatában felfedezhetők az elhárító mechanizmusok sajátosságai: a projekció (bűnbakképzés), az izoláció (tabu), azonban rendelkezik valami plusszal is, ez pedig a csoportirányultság.

A kultúra - amely az tehát az „emberi nem elhúzódó gyermekkora” miatt és „a feszültség elviselése” céljából alakult ki – egyfajta Janus-arcúsággal jellemezhető: egyik része a nácizmus, a másik a tárgykapcsolat felé tekint (81.). A szublímáció Róheim értelmezésében az a folyamat, amelynek során a nácisztikus tárgy erotikus tárggyá alakul át, amely így „közvetítővé és a megszilárdulás fókuszává alakul át” (83.). Ennek folyamatát Róheim négy lépésben határozza meg: (1) kialakul a gyermekkori szorongás-rendszer, (2) ennek endopszichikus „gyógyszere” a tárgy-szerető törekvés, (3) egy helyettesítő tárgy jön létre „félúton a nácisztikus és tárgyerotikus irányvonalak között”, (4) végül a tárgy újrafeldolgozása történik az eredetitől kellőképpen megfelelő távolságban, amely lehetővé teszi a csoportképződést. Végeredményben tehát „a kultúra vagy szublímáció elhárító mechanizmusok sorozata a nácizmus és a tárgymegszállás közti megszilárdulás (stabilizáció) kedvező szakaszában.” (84.)

Róheim szublímáció- és kultúraelmélete, amely nagy szerepet tulajdonít az átmeneti folyamatoknak és a „helyettesítő tárgynak”, meglehetősen hasonló logikát követ, mint Winnicottnak a kreativitást fókuszba helyező tárgykapcsolati fejlődésmo­dellje. Kettőjük közt fontos elméleti kapocs lehet Melanie Klein, aki mindkettőjükre hatást

gyakorolt, illetve Bálint Mihály, aki jó barátja volt Róheimnek és később Winnicottal együtt a brit „független csoporthoz” tartozott (Harmat, 1994).

e, Szondi Lipót (1893-1986)

A sorsanalitikus irányzat megegetertője, Szondi Lipót (1996) az általa felfedezett - a freudi egyszténi és a jungi kollektív tudattalan közé helyezhető - „családi tudattalan” hatását a választásokon keresztül véli tetten érni. Tudattalan szerelmi (libidotropizmus), foglalkozási (operotropizmus), ideál- és barátválasztásainkat (idealotropizmus), valamint betegség- és halálnem-választásunkat (morbotropizmus) a családi felmenőink által genetikusan reánk hagyományozott lehetőségek, ösztöntényezők határozzák meg. (Szondi szerint a gének az ösztönök hordozói.)

Szondi rendszerében négy ösztönkör található (szexualitás, paroxizmális ösztön, én-ösztön, kapcsolati ösztön) amelyek mindegyike két-két ellentétes ösztönfaktorból áll. Az egészséges, fejlett, teljes személyiség működésében az ösztönök összevegyülnek, keverednek egymással, amelyet a fényképes szimpátia és ellenszenv-választásra épülő Szondi- teszt profilján az ösztönfaktor-pár esetében a + +, a - -, illetve a +/- +/- profilrészletek tükröznek. Minél több az ösztönvegyülés a tesztprofilon, annál magasabb szintű az integráció (Gyöngyösiné, 2003.). Az ösztönvegyülés az ösztönök humánspecifikus átszellemítési képességének, humanizálásának az alapja; Szondi általa megvizsgált művészek profiljában az átlagosnál nagyobb számban talált integrált reakciókat. A teszten azonban nem csak a humanizálásra, hanem a kreativitásról utaló jegyek is fellelhetők. Ilyen a C (kapcsolati) tengelyen a d (depresszió) faktor 0 és az m (mánia) + reakciója, az S (szexuális) tengelyen a h (homoszexualitás) és az s (szadizmus) esetén a szublimált szexust jelző – reakció, valamint az Sch (énösztön) működésében a képzeleti tevékenységet jelző k (katatónia) és p (paranoia) faktorok + jelzése. Ezeknek a teszten együttesen kell megjelenniük ahhoz, hogy fokozott kreativitásról beszélhessünk. (12. ábra)

S		P		SCH		C	
h	s	e	hy	k	p	d	m
-	-			+	+	0	+

12. ábra. A fokozott kreativitási készség jelei a Szondi-teszten (Gyöngyösiné, 2003)

„Szondi értelemezésében az alkotókészség, a szublimáció az ösztönök pozitív irányú társadalmi levezetési lehetőségét jelenti, a művészi és intellektuális értékekhez való kötődés

ráadásul stabil kötődési pontot jelenthet az egyén számára az egyes személyekhez való kötődés elveszíthetőségével szemben.” (Gyöngyösiné, im. 86.) Szondi tehát - az ösztönelmélet és a Hermanntól kölcsönzött megkapaszkodási teória nyelvezetét használva - hasonló feltételezéseket fogalmaz meg a művészet és a kreativitás szerepéről, mint fél évszázad múlva a Kohut-követő szelfpszichológusok.

f. Füst Milán (1888-1967)

Füst Milán kapcsolata a pszichoanalízissel és a pszichoanalitikusokkal meglehetősen összetett és ellentmondásos (Hárs, 2008). Vallomása, úgy tűnik, magáért beszél: „Pszichológusnak készültem. Arra voltam predesztiválva, hogy az emberi lelket megismerjem – s olyan rendszert alkossak, amelynek tételei alapján az ismeretlen rendetlenség renddé tömörül szemeink előtt.” (idézi Hárs, im, 179.) Máshol az orvostudományról és az esztétikáról állítja ugyanezt. Pszichológusi énjének főműve a *Szexuál-lélektani elmélkedések* (1986), de írt más lélektani témájú írásokat, amelyeknek megírása során „a pszichoanalízisben szövetségesre is találhatott volna az akadémikus pszichológiával szemben, s talált volna is talán, ha nem érintett betegként személyesen.” (Hárs, im. 180.)

Füst esztéta-énje a II. világháború után tarott előadásait tartalmazó *Látomás és indulat a művészetben* (1963) teljessé válik ki. Vajon érvényesül –e ebben bármiféle pszichoanalitikus látásmód? „Füst Milánnak, mint ’esztétának’ – írja Szabó Tímea – nem volt jó véleménye a pszichoanalízisről, sem úgy általában a pszichológiáról. Feltette a művészetet a teóriától.” Ugyanakkor kétségtelen, állítja a *Füst Milán esztétikája – szabad vers és pszichoanalízis* szerzője, hogy „a *Látomás és indulat a művészetben* című esztétikai mű korántsem nélkülözi a pszichológiai – pontosabban a pszichoanalitikus terminusokkal analóg terminusokat és kategóriákat”, és végeredményben „Füst Milán esztétikájának elméleti kategóriái - a mai értelemben vett – pszichoanalitikus diskurzus részei...” (Szabó, 2000/114-116.).

Füst a tizedik előadásban fejti ki nézeteit „a művészi teremtés lelki feltételeiről.” (im. 624.) Az első és legfontosabb szerinte a „kedv”, tehát a motiváció, amely legtöbbször valami fájdalmas élmény, amelynek ábrázolása azonban nem levertséget, hanem vitalitást sugároz magából. Ez csak úgy történhet meg, hogy az alkotás idején a művész már túl van fájdalmán, és ennek nyomán képes élményén változtani, olyan formájúvá transzformálni, hogy „felverje bennünk az életerőnket” (631.). Ehhez egy optimális távolság szükséges: az élmény nem lehet érzelmileg se nem túl közel, se nem túl távol az az alkotótól. Ezen kívül

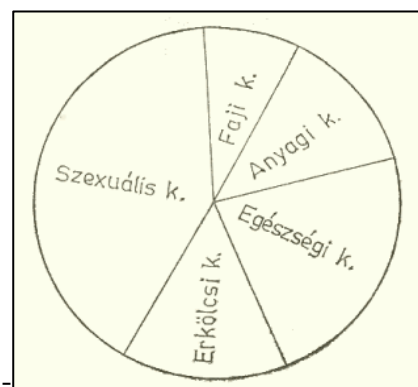
szükség van arra, hogy léter jöjjön „a laza magatartás, vagyis olyan lélekállapot, amelyet a szándékos figyelem koncentrációja nem köt gúzsba.” Ellenkező esetben a művész „tudatos akarata túlságosan előtérbe lép és uralomra jut munkája közben” minek hatására „kedélye elveszti nélkülözhetetlen szabad lengését-mozgását s evvel együtt a képzeletét is.” (633.) Ez a laza állapot leginkább a gyermeki játékosággal, a gyermeki naivitással áll kapcsolatban, amely nélkül sem művészet, sem műélvezet nem létezik. Emellett nem csak az élmények érzelmi hatásával kapcsolatban kell megtalálni az optimális távolságot: Füst szerint az emlékezéssel kapcsolatban is létezik ilyesmi, mivel a legtöbb művész a személyes élményeinek az emlékei alapján dolgozik. Az emlékek egy része megmarad a tudatban, más részei látszólag elsüllyednek és a látens emlékezés részévé válnak. A művészet sok tekintetben ennek a rekonstrukciójából áll (emlékezzünk vissza Hanna Segal Proust-elemzésére!). „Ki ne ismerne olyan dallamokat, amelyek, ha eszébe ötlenek, életének egész korszakai merülnek fel előtte hirtelenül és készségesen? S hányszor adódik viszont olyasmi is, hogy például egy-egy illat nyugtalanítja az embert, mert nem tudja mire vélni, hogy mire emlékezteti őt? S egész messzi múltakat kell kiásnia magából, amíg kiderül, hogy éppen ez csakugyan valamely elsüllyedt részeleme ennek vagy annak a régi világnak, amelyben boldog volt, vagy szenvedett...” (653.)

Füst úgy véli, az ihlet szoros kapcsolatban áll a látens emlékezéssel. Az ihletnek szerinte két összetevője van, az egyik (a) a mű egészére vonatkozik, ez a hirtelen egység-érzés a valósággal, a másik (b) a részletire. A sikerült mű ugyanis meglepetésként hat magára az alkotóra, ugyanis „csodaként szokott ránk visszahatni az, amiről nem is tudtuk, hogy a lelkünk része... nem úgy van –e még az is, hogy ami ily módon, ilyen nehezen és akadályozottan és mégis váratlan erővel, hirtelenül szakad fel a lélek homályaiból, annak legmélyebb rétegeiből, hogy az sok minden egyebet is tép fel magával...” (654.) Ez utóbbiak a már említett látens emlékek, amelynek előtöréséhez Füst szerint „a lélek egyensúlyos állapota kevésbé kedvez... a lelki válságok e viharai főként annak a költői karakternek termőtalaja, amelyet indulatossága miatt dionüzoszi típusnak nevezett el az újabb esztétika.” (655.) Füst ezen a ponton ahhoz a romantikus művész-képhez kerül közel, amelynek attribútumait Nietzsche (az „újabb esztétika” nyilvánvalóan őt takarja) és a romantikát megöröklő freudi pszichoanalízis is előszeretettel hangsúlyozza. De vajon mi határozza meg, hogy például valakiből jó író lesz e, vagyis milyen a tehetség természete? Füst Milán úgy véli, hogy az ilyesmit nem lehet meghatározni, mivel „a művészethez nem egyféle tehetség kell, s ezek között olyan is van, amely meg sem nevezhető.” (656.) Ahogy Freud is hangzott: a mélypszichológia e kérdés előtt leteszi a fegyvert.

Nem céлом, hogy Füst költői szépségű esztétikai nézeteit a művészet lélektanáról „átfordítsam” a pszichoanalízis nyelvezetére, de úgy vélem, nem nehéz felfedezni azok rokonságát a pszichoanalízissel, ezen belül Melanie Klein elgondolásaival a depresszív pozíció és a helyreállítás kreativitásban játszott szerepéről.

g, Csáth Géza (1887-1919)

Csáth Géza orvos-író a magyar irodalom és a magyar pszichoanalízis történetének izgalmas figurája, akinek egész életműve a két terület metszéspontjában helyezkedik el (Csányi, 2008, szerk.). (Csáth életművének néhány motívumával a III. részben foglalkozom részletesen a pszichobiográfiai megközelítés segítségével.) Csáthot szépíróként és elmorvosként is lenyűgözte a pszichoanalízis. Íróként pályája első felében a pszichoanalízis pozitív hatású recepciója volt meghatározó, majd 1910 után elhatalmasodó morfinizmusa és művészetének elapadása nyomán a freudi tanok iskolás felhasználása került előtérbe nála (Szajbélyi, 1989). Orvosként kreatív elméje nem elégedett meg a követő szerepével, és kidolgozta saját pszichoanalitikus elképzelését, amelyben ötvözte a freudi dinamikus szemléletet a jungi komplexus-moddal és a korabeli reflex-tannal (1912/1983); erről Ferenczinék meglehetősen rossz véleménye volt (Harmat, 1994). Komplex-elmélete (*13.ábra*), amely szerint a különféle motivációs rendszerek (szexuális, erkölcsi, egészségi, anyagi, faji) kompenzatív viszonyba kerülhetnek egymással a lelki élet szabályozásában, a 10-es években teljesen teljesen eluralkodott gondolkodásán, és gúzsba kötötte kreativitását (Szajbély, im).



13.ábra. Csáth Géza komplexus-elméletének vázlata (Csáth, 1912/1993)

A pszichoanalízis nemcsak a szépíró és az orvos, hanem a tanulmány- és esszéíró Csáth művészettel, alkotással kapcsolatos nézeteit is alapvetően befolyásolta; elemzéseiben gyakran dominál a pszichológus nézőpontja. A hagyományos esztétika – állítja - nem volt

képes arra "hogya a művészi teremtés lényegét és az alkotás lelki folyamatainak alapján egyszerű mechanizmusát megmagyarázza nekünk." Ezért "egy pszichológiai, tehát természettudományi alapokon felépített esztétikára" van szükség a kérdések tisztázásához (Csáth, 1995, 83.) A modern irodalom érzékiségét elemezve meghatározónak tartja a művészi kreativitásban a „neuraszténiát”, a civilizációs fejlődéssel együtt járó „idegi kifinomultságot”, a "lélek túlérzékenységet", amely olyan állapot, ami kettős hatást gyakorol a modern világ emberére:... nemcsak a bajokat, de az örömeket is nagyobb mértékben érzi." (im. 71.) A természet, a művészet, a szerelem teljes átéléséhez és élvezetéhez elengedhetetlen ez a fajta diszponáltság: a művész érzékeny lelke „mikrofonként” transzformálja föl tapasztalatait, és ebből születik a műalkotás – vagy az önpusztítás, mivel az érzékenység okozta sérülékenységtől még a magasabb rendű világszemlélet nem képes megóvni (101-103.). Csáth Géza természettudományos-pszichológiai fogalomhasználata ízig-vérig romantikus szemléletet takar, és önjellemzésnek tekinthető, hiszen hasonló eszközökkel dolgozott ő maga íróként és elmeorvosként is, és a „magasabb világszemlélet” őt sem tudta megvédeni a sorsszerű elbukástól. "Nem ködösített, nem ismert pótszereket, mindennel pőrén nézett szembe. Tudata így tökéletesen védtelen maradt, és abnormálisan érzékennyé vált. Művészete éppen e hyperérzékenységből táplálkozott, ám egy idő után képtelen volt elviselni a világ élességét."(Szajbély, 1989. 188.)

h, Székely Lajos (1904 – 1995)

Székely Lajos élete nagy részét Svédországban töltötte, de egy időben Hollandiában is dolgozott Révész Gézánál, aki családja régi ismerőse volt, illetve Lurija mellett a Szovjetunióban is. Révész tanítványa, Hermann Imre hatására fordult a gondolkodás és a kreativitás pszichológiájára felé (Harmat, 1994). A magyar illetve magyar származású analitikusok közül ő foglalkozott a legbővebben a kérdéskörrel. Járt analízisbe Kovács Vilmához, majd Wilhelm Reich tanítványához, Fritz Perlshez, aki drasztikus módszereivel az összeomlás szélére sodorta Székelyt, amit csak a terapeuta dél-afrikai hajóútja állított meg Munkássága svédországi letelepedését követően bontakozott ki, melynek „súlypontja a kreativitás, a kiemelkedő tudósok és művészek alkotó gondolkodásának kutatására esett.” (Harmat, im. 384.) Székely tanulmányaiban hangsúlyozta a kreativitáshoz szükséges magas szintű gondolkodás kapcsolatát a gyászfolyamattal (1983), illetve nagy szerepet tulajdonított kreatív folyamat megindításában az játszó „ödipális kihívásnak” (1987). Nézetét a közelmúltban elhunyt Vikár György ismertette Székely 90. születésnapján,

1994-ben a *Magyar Pszichológiai Szemle* lapjain (Vikár, 1996b). Az alábbiakban Vikár tanulmányának gondolatmenetét követem.

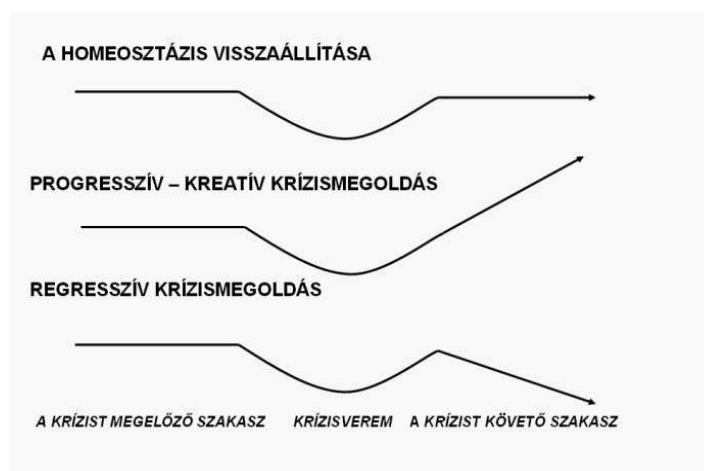
Székely munkásságának korai fázisában a kísérleti paradigmát követte és az alaklélektani sajátosságokat (átstruktúrálás), illetve a korábbi tapasztalatok és a kreatív szünet fontosságát hangsúlyozta az alkotási folyamatokban. Kutatásainak második periódusában kilinikai kontextusban vizsgálta a kreatív gondolkodás alakulását. Ezáltal nem csak a traumatikus események elaborációját tudta közvetlenül megfigyelni, hanem azt is megtapasztalta, hogy a sikeres értelmezések nemcsak a tüneti javuláshoz, hanem akreatív folyamat elakadásainak feloldásához is elvezethetnek. Ez a módszer – írja Vikár – egzakttságban nyilván nem veheti fel a versenyt a kísérleti eljárásokkal, ám számos olyan tényező tisztázásához (kreatív tevékenység élettörténeti előzményei, az alkotás vitális funkciója) járulhat hozzá, amihez az objektív módszerek nem képesek hozzáférni. Ráadásul az új gondolatok megszületése heteket, hónapokat, éveket vehet igénybe; a laboratóriumban ilyen hosszú követésre nincs lehetőség. Erre csak kilinikai kontextusban van lehetőség.

Munkássága második szakaszában tehát megállapításait Székely is kreatív személyek analízise során tett megfigyelései alapján teszi, amelyek közül kiemelkedik egy Alfának nevezett elméleti fizikus részletes esettanulmánya, amelyre 1983-as tanulmánya (*Some Observations on the Creative Process and its Relation to Mourning and Various Forms of Understanding*) épül, amelyben bemutatja az alkotási folyamat stádiumainak összefüggéseit a tárgykapcsolatok belső alakulásával. Székely kutatásai nyomán számos alapelvet megfogalmazott a kreatív folyamat dinamikájával kapcsolatban. A tudattalannak a kreativitásban betöltött szerepét látja például igazolódni a kreatív szünet (creative pause) régóta ismert jelenségében, az új összefüggés vagy ötlet sokszor csak akkor jelentkezik, ha a kutató az intenzív gondolati erőfeszítés után átmenetileg lazít, kikapcsolódik, vagy mással kezd foglalkozni. Úgy tapasztalta, hogy a nagyfokú érzelmi bevonódás könnyen okozhat gátlást az alkotó folyamatban, aminek analitikus oldása a szublimáció folyamatát is elősegíti, ugyanakkor a sikeres szublimáció a személyiség egészének fejlődését is elősegítheti.

i, Krízis és kreativitás

A kreatív attitűdnek és képességeknek nagy szerepük van abban, hogy az ember hogyan képes megküzdeni nemcsak akcidentális kríziseivel, tarumáival, hanem az élet során újra és újra jelentkező, a fejlődésbe beépített normatív válságokkal (szeparáció-individuáció, felnőtté válás, a társ- és pályaválasztással, generativitás, idősődéssel, a halállal való

szembenézés). A krízisekre adott válaszok irányulhatnak a (1) homeosztázis visszaállítására, a legjobb esetben (2) progresszívek, és a személyiséget a korábbinál is magasabb funkcionálási szintre képesek eljuttatni a kreatív krízismegoldással, a legrosszabb kimenetel esetén viszont (3) regresszívek, ha a dezorganizáció tovább mélyül, és a végeredmény valamilyen deviancia: addikció, pszichiátriai betegség, kriminalitás (Bakó, 1996) (14. ábra)



14. ábra. Kimeneteli lehetőségek krízis esetén

Ezek a megoldások működhetnek a mindennapi kreativitás szintjén, kivételes esetben azonban az elaboráció jelentése túlmutathat az egyéni szférán, és képes lehet megszólaltatni az általános emberit is: ez már a művészet területe (B. Gáspár, 2010). A krízis megoldásának színvonala a személyiség állapotának a függvénye, amit az adottságok, a személyiségvonások, fejlődési történet viszontagságai, a tárgykapcsolatok, a korábbi veszteségek, az identifikációk, a narratív identitás koherenciája, és még számos egyéb tényező határoz meg. „Feltételezhetjük – hogy minden válságban megindul és a tudattalanban folyamatosan zajlik a problémamegoldó fantáziatevékenység. Hogy ez tudatosulhat-e, és egy kreatív személyiségnél megfelelő áttételességgel a valósággal összeegyeztethető tudományos vagy művészi alkotássá formálható –e, az egy belső küzdelem eredményén múlik. Bizonyos, hogy az én elhárító mechanizmusainak egy optimális szintje szükséges hozzá, amely az eredeti fantáziában rejlő lelki fájdalmat és destruktivitást a személyiség számára elviselhetővé tudja átformálni anélkül, hogy teljesen eltüntetné...” (Vikár, 2006, 323.)

II. A művészi kreativitás személyiségháttérének és az alkotási folyamat pszichológiájának kutatási- módszertani kérdései

1. Az idiografikus megközelítés a kreativitás személyiségdinamikájának kutatásában

1.1. Idiografikus szemlélet, kvantitatív kutatási stratégia, hermeneutika és pszichobiográfia

A nomotetikus perspektíva az 1960-as és 70-es években szinte teljes mértékben uralta a tudományos személyiségkutatást, ebből kifolyólag – a hagyományos pszichoanalitikus és a humanisztikus-fenomenológiai megközelítéseket leszámítva - a kreativitás személyiségfeltételeire irányuló vizsgálatokat is. A tagadhatatlan előnyök (hatékonyabb igazodás a tudományos trendekhez, az objektivitás lehetősége, statisztikai igazolhatóság) mellett azonban tisztán látszanak a nomotetikus nézőpont fogyatékosai is, amire széles látókörű kutatók hosszú ideje igyekeznek felhívni a figyelmet (Carlson, 1971; Elms, 2007; McAdams, 1988, 2005; Runyan, 1997). Az általánosan jellemző vonások azonosítására és a korrelációk megállapítására irányuló kutatások nyomán nem alakultak ki olyan átfogó magyarázó elméletek, amelyek konkurrálni tudnának a dinamikus szemléletű modellek kreativitással kapcsolatos magyarázataival. Másrészt a vonáseméletre alapuló megközelítések nem számolnak a kreativitás komplexitásával, így kevésbé tudnak reflektálni az alkotó tevékenység motivációjára, alakulásának folyamatára és dinamikájára, az egyén pszichés háztartásában, identitása formálódásában betöltött szerepére, személyes jelentésére, és a meghatározó élettörténeti eseményekkel, a kapcsolatokkal, érzelmi élményekkel való összefüggésekre.

Az alternatívát a humanisztikus irányzatok (Maslow, 2003a; Richards, 2006; Taylor, 1999) mellett azok az elméleti és kutatási irányok jelentik, amelyek figyelmbe veszik a kreativitás fent jelzett komplexitását és egyéni sajátosságait, és ezek megragadását az adott személy élettörténetének elemzésén keresztül vélik megvalósíthatónak, vagyis a nomotetikussal szemben inkább az idiografikusra koncentrálnak. Azokat a vizsgálati metódusokat, amelyek erre alkalmasak, összefoglalóan *kvalitatív* stratégiának nevezi a kutatómódszertan, ami a *kísérleti* és a *korrelációs* stratégiák mellett a harmadik nagy kutatási irány a pszichológián belül. Ide tartozik a (1) természetes megfigyelés, a (2) kvalitatív interjú, a (3) szövegelemzés és az (4) esettanulmány (Szokolozsky, 2004). A pszichoanalitikus interpretatív módszer, így a Freud által „feltalált” pszichobiográfia is,

amely – miként alább igyekszem kifejteni – a kreativitás személyiségtényezőinek és dinamikájának a vizsgálatában az egyik legjobban használható eljárás, az utóbbi kettő (3,4) között foglal helyet (lásd pl Elms *Psychobiography and case study methods* című tanulmányát, 2007). A szövegelemzést és az esettanulmányt egyaránt a pszichoanalízis vezette be a pszichológiába, és mindkettő hermeneutikai módszerek tekinthető (Szokolszky, im.). A hermeneutikai megközelítésnek nincs explicit módszertana, mégis megtermékenyítőleg hatott mind az elméleti, mind a kutatási területekre, elsősorban azzal, hogy felhívta a figyelmet a nyelv és más szimbolikus rendszerek jelentőségére a vizsgált személyek és jelenségek esetében (Given, 2008). A mai felfogás szerint gyakorlatilag minden, ami a nyelvhasználathoz kötődik, szövegnek tekinthető - ezért mondhatta azt Ricoeur, hogy az analitikus terápia álominterpretációi valójában szövegértelmezések -, így a hermeneutikai interpretáció gyakorlatilag minden ide sorolható eljárásban megjelenik: a terápiás élettörténet-rekonstrukciókban éppúgy, mint a pszichobiográfiai analízisekben és a narratív szövegelemzésekben is.

A hermeneutikai megközelítés egyik legfontosabb meghatározója a Gadamer által „hermeneutikai kör”-nek nevezett értelmező folyamat, amelynek során a megértés „állandóan a résztől az egészhez, és onnan vissza a részhez halad.” (idézi Szokolszky, im. 37.) Steele (1991) úgy véli, Freud és a pszichoanalízis a kezdetektől fogva a hermeneutikai hagyományhoz tartozott, és a biológiai fogalmak, amelyeket Freud felhasznált, csupán a kifejezés formáját biztosították számára. (A „pszichoanalízis, mint természettudomány” nézőpontjának képviselői, Fónagy, Solms vagy Gedo nyilván nem értenek egyet ezzel az állásponttal.) Az emberi alkotások a történelmi kontextus és a nyelvhasználat következtében jelentéssel bírnak, amelyek megkívánják az értelmezést. Mint már Dilthey (im.) is utalt rá, a természettudományok és az emberi gondolkodással, cselekvéssel és alkotásokkal foglalkozó szellemtudományok (jog, történelem, pszichoanalízis, művészetek) módszertana alapvetően különböznek egymástól, mivel az utóbbit művelő kutató az interpretáció mellett még folyamatosan önreflexiót is végez, mivel tisztában van azzal, hogy tárgyának tulajdonságai sok tekintetben saját szubjektivitásának „termékei” (Orange, Atwood, Stolorow, 1998). Steele (1991) Radnitzkyre hivatkozik, aki már a 70-es években hangsúlyozta, hogy a hermeneutikai interpretációt végző személy dialógusba bocsátkozik vizsgálata tárgyával (emberek, szövegek), illetve Gadamerre, aki szerint a természettudománnyal szemben a hermeneutikának nem célja az uralom és a tapasztalatok megismerhető mintákba kényszerítése. A hermeneutikai eljárást végző tudós megfigyelésének tárgyát

szubjektumként kezeli, párbeszédet folytat vele, és az először Dilthey által hangsúlyozott empátia segítségével elmélyül annak élményvilágában, megérteni, majd értelmezni kívánja azt. Interpretációs tevékenysége során narratívákat és konstrukciókat alkalmaz, és a szöveg, a tág értelemben vett nyelvi megnyilatkozás és a történetek jelentését igyekszik feltárni, amivel az a célja, hogy jobban megértse a szöveg szerzőjét, mint az saját magát (Dilthey, 1900/2003)

Ha a pszichobiográfia a szövegértelmezéssel és az esettanulmányokkal együtt a kvantitatív kutatási stratégiát követő hermeneutikai módszerek közé sorolható, miben ragadható meg specifikuma, miért nem tekinthető például az ugyancsak élettörténeti rekonstrukciót végző (pszichoanalitikus) esettanulmány speciális változatának? A pszichobiográfia – legalább is annak mai formája – a klasszikus klinikai esettanulmánnyal szemben nem a patogenezisre, a kóros lelki működés kibontakozására koncentrálnak, sőt kifejezetten igyekszik elkerülni a patográfiai szemléletet (Schultz, 2005/b). A pszichobiográfus vizsgálatának tárgyával általában nem tart fent rendszeres találkozásokra épülő kapcsolatot; elképzelhető ugyan, hogy személyes beszélgetésekből nyert adatokra is épít, de legalább ugyanakkora mértékben merít életrajzokból, önéletrajzokból, levelekből, dokumentumokból, a vizsgált személy esetleges műveiből (vagyis az Allport által 11 csoportba sorolt forrásokból, lásd később a 2.2.3. fejezetben.) Így kapcsolódik a személyiségkutatás azon formáihoz is, amelyek tágabb horizontúak az esettanulmánynál, bár egyes kutatók szerint ennek a kapcsolatnak a mostaninál sokkal szorosabbnak kellene lennie (McAdams, 2005).

Talán a legfontosabb különbség, hogy a pszichobiográfikák gyakran foglalkoznak olyan személyekkel, akik a közvélemény számára ismertek (művészek, politikusok, tudósok), és sok esetben már nem élnek. Ennek jelentős következményei vannak. Egyrészt az, hogy ezek az emberek azért válnak a kutatás tárgyává, mert a személyiségük és életük fontos jelentést hordoz számos ember vagy embercsoportok számára (lásd Erikson Lutherről és Gandhiról írt pszichobiográfáit), ezért időről időre ismételten az érdeklődés középpontjába kerülnek, és újraértelmezik életüket és személyiségüket. (Ezek időnként politikai célzatú, tendenciózus félreértelmezések is lehetnek, lásd pl. Nietzsche vagy Magyarországon József Attila esetét.) A hagyományos esettanulmányoknál ez csak akkor történik meg, ha az eset fontos szignifikanciával bír például egy tudományág vagy irányzat identitásának alakulásában (lásd pl. Freud ismert esetei közül Dóra történetének feminista olvasatait, pl. Moi, 1996).

Az, hogy pszichobiográfiai elemzés protagonistája sokszor már nincs az élők sorában, kétségtelenül megakadályozza, hogy a szerző közvetlen, személyes kapcsolatot teremtsen kutatása tárgyával. A vizsgált egyén pszichodinamikájának megismerése – szemben a személyiség olyan dimenzióival, mint a vonások, a célrendszer és az önszabályzás, az identitást alkotó élettörténetek, és a legbelső személyes tapasztalatok – jobbra feltételezi ezt a személyes viszonyt; a többi réteg viszonylag jól leképezhető mások és a személy beszámolóí alapján (Taylor, 2009). Ezért viszont kárpótol számos egyéb tényező. A már eltávozott személyek némely tekintetben jobban megítélhetők (erre utal Schultz művészek pszichobiográfiájáról szóló tanulmányának címe: *Nothing alive can be calculated*, vagyis *Semmi, ami élő, nem vehető számításba*, Schultz, 2005/d), a velük kapcsolatos adatok nyilvánosságra hozatala pedig kevésbé okozhat etikai problémákat (vannak kivételek: C.G. Jung Sabina Spielreinhoz írt leveleinek publikációit például Jung örökösei megtiltották, lásd Bettelheim, 1996). Elms (1994) azt hangsúlyozza, hogy a pszichobiográfia azért lehet tanulságosabb az esettanulmánynál, mivel az utóbbinál a páciensek személyiségi jogainak indokolt védelme okán számos olyan tény, adatot el kell elhallgatni, ami a vizsgált személy kilétét felfedné. Ennek következtében a pszichológiai összefüggések egy része, ami a jobb megértést szolgálná, a homályban marad; a pszichobiográfiánál viszont ilyesmitől nem kell tartanunk.

A következőkben az immár száz éves múltra visszatekintő módszer alakulását tekintem át. Nem térnék ki a kiindulópontot jelentő Leonardo-tanulmányt érintő részletekre, mivel azt már ismertettem. Először a módszer kibontakozásának és virágzásának klasszikus időszakát mutatom be, (1910~1960), amely ekkor még teljes mértékben a freudi pszichoanalízisen illetve annak énpeszichológiai továbbfejlesztésén alapult. A műfaj további alakulásában nagy szerepet játszottak az idiografikus személyiségkutatás egyéb 20. századi hagyományai: az Allport, Murray, Erikson és követőik (Robert White, Silvan Tomkins, Dan McAdams, Robert Stolorow & George Atwood) nyomán kibontakozó perszonológiai, narratív és szelfpszichológiai nézőpontok, ezért ezek vonatkozó részeire is kitérek. Végül ismertetem a pszichobiográfia nyolcavas évektől tapasztalható reneszánsza nyomán kialakult kortárs elképzeléseket, amelyeket többek közt William Runyan, Alan C. Elms, Irving Alexander és William Todd Schultz munkássága fémjelez. A mai pszichobiográfia szándékosan törekszik az elméleti és módszertani eklekticizmusra; ezért a kritikák nyomán újragondolt pszichoanalitikus megközelítés klasszikus és későbbi változatait (Anderson, 2003), ugyanúgy hasznosítják, mint a fentebb említett idiografikus perspektívákat és a személyiségkutatás egyéb lehetőségeit (McAdams, 2005). Ezzel az

integrációval olyan koncepciókat igyekeznek kifejleszteni, amelyek megfelelnek a mai idők szigorúbb metodológiai elvárásainak, de egyúttal igyekeznek visszahelyezni a személyt a személyiségkutatás középpontjába.

1.2. A klasszikus pszichobiográfia

A pszichobiográfiát, mint módszert hivatalosan Freud Leonardo-esszéjének (1910/1982) megszületése óta tartják számon. A freudi pszichobiográfia történeti előképei közt mindenképp meg kell említenünk a Plutarkhosz úttörő munkássága nyomán kibontakozó életrajzi irodalmat, ami - Schöpflin Aladár (1933) szerint – épp a 19. században, tehát a romantika, illetve pszichológia és a pszichoanalízis születésének korában érte el műfaji csúcspontját. „Az életrajzírás virágkora a XIX. század volt, amely újra felfedezte és újraalkotta a történelmet, előbb hogy romantikus ihlettel elmerengjen rajta, utóbb, hogy lelkesítő példatárt teremtsen benne a jelen számára s végül hogy tudományos módszerrel pragmatikusan megismerje.” – írja Schöpflin (im, oldalszám nélkül). A művészek élete és személyisége iránti érdeklődés, amely a romantika idején ért csúcspontjára, a 16. században a „reneszánsz” szót valószínűleg elsőként használó Giorgio Vasari (1511-1574) munkásságával indult el. *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete* (1550/1978) címmel megjelent könyvét Freud is előszeretettel idézi Leonardotanulmányában.

A másik forrás az orvosi szemléletű patográfia. A patográfia története Schioldann (2003) szerint Platónnak és Arisztotelésznek zsenialitás és örület kapcsolatát boncolgató, már idézett fejtegetéseikig nyúlik vissza. Az első pszichiátriai szemléletű elemzés Jacques-Joseph Moreau (de Tours) (1804-1884) *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel* (*A pszichopatológia a történelem filozófiájával való kapcsolataiban vagy az idegbetegségek hatása az intellektuális dinamizmusra*) című könyve volt, amely az életrajzírás nagy századából, 1859-ből származik. A mű nagy hatást gyakorolt a már említett Cesare Lombrosora (1864/é.n.), aki a következő fejlődési fázist képviseli, és akinek degenerációról szóló nézetei a magyar származású Max Nordauéval (1949-1923) együtt nagyban befolyásolták a korabeli gondolkodást. A patográfia kifejezést – amely Freud művében is szerepel – 1899-ben használta először Paul Julius Möbius (1853 – 1907) német pszichiáter, aki számos ilyen jellegű művet írt, többek közt Rousseauról, Goethe-ről, Schopenhauerrel és Nietzsche-ről. A későbbi patográfiaírók közül Freud mellett

kiemelhetjük Ernst Kretschmer (1888-1964) és Karl Jaspers (1883-1969) nevét; utóbbi elsősorban a Strindbergről és Van Goghról publikált könyvével írta be a nevét a műfaj történetébe (Jaspers, 1922/ 1965). A patográfia Schioldann (im.) szerint orvosi, pszichológiai és pszichiátriai szempontú életrajz, amely az egyén biológiai sérülékenységét, fejlődését, személyiségét, élettörténetét, és mentális illetve testi betegségeinek tüneteit elemzi korának szociokulturális kontextusában annak érdekében, annak érdekében, hogy ezen faktoroknak az illető döntési folyamataira, viselkedésére és teljesítményére gyakorolt hatását bemutassa (i.m.).

Az I. részben láttuk, hogy bár a Leonardo-tanulmányban számos patográfiai mozzanat megjelenik (kényszeresség, homoszexualitás), Freud művészetpszichológiai intenciói jóval tovább terjedtek annál, mintsem hogy megelégedett volna azzal, hogy kimutassa a neurotikus vagy pszichotikus működés sajátosságait a művész életében és alkotásaiban. A Bécsi Pszichoanalitikusok Társaságának találkozóinak jegyzőkönyvei szerint amikor a kérdés napirendre került, Freud azon a véleményen volt, hogy „a patográfia képtelen bármi újat kimutatni.” (Mack, 1971, 145.) Az ő érdeklődése arra irányult– mint arra például a *Gradiva*-elemzés utolsó fejezetében is utal (im.), - hogy megtudja, honnan ered a költői anyag és a művész spontán ismerete a lélek mélységeiről, amit a pszichológus oly nagy fáradtsággal képes csak felszínre hozni. Azokat a dinamikai mozzanatokot, amely a műalkotás létrejöttében szerepet játszanak (pl. elsődleges folyamatok, fantázia, szublimáció), univerzális, tehát nem csak a kóros lelki működésre jellemző jelenségeknek tartotta, és azokat a sajátosságokat próbálta meg definiálni (pl. erős ösztönkésztetés, laza elfojtás, introverzió, fokozott szublimációs készség), ami a művészt a neurotikustól megkülönbözteti (1917/1986). Ezeket egyrészt a veleszületett ösztönalkatból, másrészt a korai élményekből vezette le; ezek viszontagságait próbálta meg nyomon követni azon az anyagon keresztül, ami a művésztől hozzáférhető (életrajzok, naplók, művek), anélkül, hogy azt gondolta volna, ezzel a művészi tehetség és az alkotás titka véglegesen feltárult volna.

A pszichoanalízis korai művészetpszichológiájában patográfiai elem meghatározó tényezőnek számított (lásd az *Imago* célkitűzéseire vonatkozóan az I/2.1. fejezetet), így nem véletlen, hogy pszichobiográfiai vizsgálatok klasszikus korszakában, a 20. század első felében a patográfia az analízisek lényeges részét alkotta. Marie Bonaparte hercegnő (1882-1962) 1933-as, Edgar Allan Poe-ról írt 700 oldalas monumentális munkájában például az amerikai író-költő feltételezett nekrofíliáját emeli ki egyik értelmezésében. „Edgar Allan Poe pszichopata volt, nem perverz. Habár a hosszan tartó gyermekkori

traumák nekrofíliát eredményeztek nála, ez félig elfojtott, félig szublimált nekrofília volt. Ebben a tényezőben találjuk a kulcsot pszichoneurózisához, karakteréhez, életéhez és munkásságához.” (Bonaparte, idézi Warner, 1991, 454.) Ugyanebben az időben a francia analitikus, René Laforgue (1894-1962) *L'Échec de Baudelaire* (Baudelaire veresége) címmel jelentet meg könyvet a szimbolista költészet kiválóságáról. Az *Észrevételek a művészi alkotásról* című fejezetében Laforgue azt írja, hogy a szexualitás első megtapasztalása a látványon keresztül történik, (a szülői koitusz megfigyelése), és „a művészi alkotásra való hajlam ezek alapján az infantilis szituációhoz való rögzülés eredménye lehet, amely szemlátomást Baudelaire orientációját is meghatározta” (idézi Sharpe, i.m., 377). Laforgue ez alatt azt a látvány okozta gyönyört és szenvedést érti, ami a költő verseiben megjelenik. Szerinte egy olyan ember, mint Baudelaire, neurózisa miatt alkalmatlan volt arra, hogy halhatatlanság iránti vágyát a szexualitáson keresztül teljes mértékben megvalósítsa, ezért legyőzetését úgy tette semmissé, hogy „kreatív ösztöne előtt eladdig ismeretlen ösvényeket nyit meg” (u. ott). Laforgue ezen kívül nagy teret szentelt Baudelaire mazochisztikus-kriminális alkatának, ami ödipális indulatai feloldatlanságából fakadt. Az apa korai halála után (Baudelaire ekkor 6 éves volt) édesanyja elhalmozta őt szeretetével, a gyászév letelte után azonban férjhez ment a fia által gyűlölt Aupick generálishoz, a házasságot követően pedig a gyermek Baudelaire-t elküldték hazulról (Sharpe, i.m.).

Freud nyomán a korai pszichoanalitikusok közül számosan írtak hasonló pszichobiográfiai elemzéseket, például a már említett Isidor Sadger, de születtek írások Shakespeare-ről és a Hamletről (Jones) Wagnerről (M. Graf), IV. Amenhotepről (Karl Abraham) és Lutherről (P. Smith). A kibontakozóban levő módszerről a 10-es években számos áttekintő tanulmány született, például Dooley *Psychoanalytic study of genius* című 1916-os tanulmánya (idézi Runyan, 2005a). Az I/2.1. fejezetben láttuk, hogy az *Imago* éveiben (1912-1937) az alkotófolyamat freudi ösztönelméleten alapuló, pszichobiográfiai (részben patográfiai) szemléletű kutatási módszere „hivatalossá” vált. Bár a megközelítés a pszichoanalízisen belül rendkívül népszerűvé vált (korábban említettem, hogy néhány évtized alatt több száz ilyen jellegű munka született), nagy ellenállást váltott ki a művészetet kedvelők körében, mivel a szerzők (pl. Marie Bonaparte vagy később Edmund Bergler) – elsősorban az irodalmat – „úgy kezelték, mint valamiféle könnyen hozzáférhető múzeumot, amelynek kiállítási tárgyait új hipotézisek bizonyítására használták.” (Schöna, im. 32.).

A művészek biográfiájának kérdéseit *The image of the artist* című írásában Ernst Kris, a pszichoanalitikus művészetpszichológia meghatározó alakja többek közt abból a szempontból elemezte, hogy művész-életrajz milyen társadalmi funkciót tölt be, és milyen szemléleti és módszertani hagyományokkal rendelkezik (Kris, 1952/2000). A művészek a reneszánsz korban kezdték felkelteni a közönség és az írók érdeklődését (Tatarkiewicz, 2000; Wittkower, Wittkower, 1999) Ebben a korban figyelhető meg először, hogy az életrajzírók kezdenek figyelmet szentelni a művész ifjúkorának. Ez korántsem az ifjúkorral kapcsolatos adatok gyűjtésében ölt formát, mintsem inkább abban, hogy a szerzők akkor tesznek utalást a művész gyermekkorára, amikor személyiségének speciális természetét igyekeznek demonstrálni. Kris Giotto és Dante korabeli életrajzainak példáján keresztül mutatja be, hogy hogyan vált ez a formula népszerűvé és széles körben elterjedté, és rámutat, hogy az erre való fogékonyság pszichológiailag a freudi családtörténettel (1909/2003) és a „hős születésének mítoszával” kapcsolatos fantáziákból származtatható. Ennek mitológiai párhuzamait Rank mutatta ki hasonló című könyvében (1914). Ehhez társul még „a gyermek képességének a túlértékelésére irányuló általános készség”, hogy azokat „különlegesnek és egyedülállónak ismerjük el”, amely „attitűd nyilvánvaló módon kapcsolódik ahhoz, hogy igyekszünk jövőre vonatkozó jóslásokat tenni gyermek viselkedési megnyilvánulásai alapján... A nácizmus bűvöletében élünk.” (Kris, 1952/2000, 72.) Ezek a lélektani tényezők a tehetség felfedezésének legendáját is befolyásolják, illetve azt is, ahogyan a különböző forrásokból kinyerhető adatokat feldolgozzuk. A biográfia megírásának egyéb szubjektív tényezőire egyébként Freud (1910/1982) és Erikson (1968) is felhívta a figyelmet; ez utóbbira a következő fejezetben még visszatérek. Kris szerint a különféle pszichológiai, társadalmi és történeti tényezők egymásra hatásának következtében kialakult a művész mitológiája illetve az Edgar Zilsel által „a zsenialitás vallásának” nevezett jelenség, amely nagyban befolyásolta a művészek életrajzírásának hagyományait, így a pszichológiai szempontú biográfiát is. Egy életrajz vagy életmű elemzésében minél inkább előtérbe helyezük a tipikus motívumokat, annál közelebb kerülünk a művész figurájának mitológiai szemléletéhez, ami számos torzítás forrása lehet. Nem véletlen, hogy a Kris által képviselt ego-pszichológia művészetpszichológiai szemlélete, amely az eredeti freudi narratív szemlélet helyett a formalista szempontokat helyezte előtérbe (I/4. fejezet) akkor érte virágkorát, amikor a személyiségkutatás (és ennek nyomán a kreativitás személyiségtényezőinek tanulmányozása is) a személyes élmények, az egyéni élettörténetek és sajátosságok elemzése

helyett a nomotetikus perspektívát kezdte előnyben részesíteni (Runyan, 1997; Selby, Shaw, Houtz, 2005)

A klasszikus pszichobiográfiai időszak lezárásaként a művészetpszichológiai irányultságú pszichobiográfia módszerének sajátosságait - már a pszichoanalízis ösztönelméletén túllendülő én-pszichológia szempontjából, és pozitív szándékú kritikai hangnemével némileg a jövőt előlegezve - Daniel Beres igyekezett tisztázni és explicitté tenni 1959-es, *The contribution of psychoanalysis to the to the biography of the artist – commentary on methodology* (A pszichoanalízis hozzájárulása a művész életrajzához – kommentár a módszerről) című cikkében (Beres, 1959). Beres szerint a művészi kreativitás folyamatának vizsgálata egyértelműen következett az álom és a fantázia kutatásából, míg a terápiás élettörténeti rekonstrukciók szinte predesztinálták a pszichoanalízist az életrajz iránti érdeklődésre. Az érdeklődést azonban határok közé kell szorítani: az analitikusnak ügyelnie kell arra, hogy elemzései során őrizkedjen a tárgyával való azonosulástól, miként attól is, hogy esetleges tudattalan, hosztilis érzéseit áthelyezze rá. A legfontosabb kérdések, amelyeket tisztázni kell, hogy az analitikus biográfia mit tud hozzátenni a nem-analitikus eredményekhez, mennyire képes gazdagítani a művészi képzeletről és tevékenységről tudottakat.

Az analitikusnak, hangsúlyozza Beres, két forrás áll a rendelkezésre az adatgyűjtéshez: a művész élete és művei. A pszichoanalitikusok ezeket az adatokat többféle formában variálva használják, amelyeket nagyjából két csoportra lehet osztani: 1 (a) specifikus élmények rekonstrukciója a művész életéből, ami mind az infantilis, mind a későbbi élményekre vonatkozhat, (b) konfliktusok és patológiás reakciók értelmezése, 2, a „művészi személyiségre” vonatkozó általánosítások, amelyeket nem szabad összekeverni az egy adott művészre vonatkozó spekulációkkal. Az analitikus felhasználhatja klinikai tapasztalatait az élettörténet adatainak újraértelmezésekor, ám ez két veszélyt is rejt magában. Először is a ténynek elfogadott dolgokról kiderülhet, hogy csupán mítosz, másrészt nem szabad összekeverni az értelmezés plauzibilitását a bizonyossággal. Az élettörténet vizsgálata során az analitikus csak levelekre, dokumentumokra hagyatkozhat, és ki van szolgáltatva azoknak a lehetséges hibáknak, amelyeket a szövegek tartalmaznak. Ugyancsak ügyelni kell arra, hogy azok a pszichoanalitikus koncepciók, amelyek belekeveredhetnek a művész vallomásaiba, a tudattalan kifejeződését vagy a mély belátást imitáló tudateltűntes vagy tudatos megnyilvánulások is lehetnek.

A művész alkotásainak adatforrásként való felhasználása ugyancsak rejt magában hibalehetőségeket. Ezek a hibák a „vad analízissel” hozhatók párhuzamba: ilyen lehet az,

amikor a műalkotást „látens” tartalmának közvetlen értelmezésére kerül sor, például az állandó jelentéssel bíró szimbólumok alapján. Ezek a következtetések csak akkor lehetnek helytállóak, ha azok más forrásból származó élettörténeti adatokkal is igazolást nyernek. A speciális élmények azonosítása különböző formákat ölthet, amely a klinikai pszichoanalitikus technikához kapcsolódik, és kiterjed a korai és későbbi tapasztalatokra, a konfliktusokra és az esetleges patológiás reakciókra. Freud hangsúlyozta, hogy a művész alkotásai személyéből fakadnak, ahogy Rickman is utalt rá, „a művész nem tud oda elvinni bennünket, ahol ő maga sohasem járt.” (idézi Beres, im. 28.) Ugyanakkor Beres felhívja rá a figyelmet, hogy az alkotásokban kimutatható sajátosságok összefüggései a feltételezett gyermekkori eseményekkel korántsem maguktól értendők, és példaképp Ella Sharpe Shakespeare személyiségevel és korai élményeivel kapcsolatos spekulációira utal, amit az analitikusnő az író alkotásai és az életéről hozzáférhető adatok alapján rekonstruált. Ugyancsak problematikus lehet, ha a pszichoanalitikus tudást nem analitikusok próbálják hasznosítani művészeti kérdések megválaszolásában. Ilyen tipikus hiba lehet túlzott általánosítások felhasználása, például hogy egy vers preödipális vagy ödipális konfliktusokat fejez ki, ami túl sokat nem tesz hozzá a megértéshez, vagy hogy a művész neurotikus vagy pszichotikus problémáktól szenvedett. A laikusok mélylélektani elemzéseit, mondja Beres sok esetben megmaradtak a pszichoanalízis művészetfelfogásának azon a korai szintjén, amikor az analitikusok az álomfejtés mintájára a tudattalan konfliktusok jelenlétét igyekeztek kiolvasni a művek „manifeszt” tartalmából. A pszichoanalízis azonban nem csak személyiségelméletében fejlődött tovább az id pszichológiájából az ego pszichológiája felé, hanem a művészet megközelítése is megváltozott. „A művész olyan ember, akinek különleges észlelési és kifejező készségei vannak, hogy kifejezzen egy képet, egy gondolatot, vagy fantáziát, és igénye van arra, hogy másoknak kommunikálja azt, amit létrehozott. A művészet az emberi psziché funkciója, nem neurózis, bár - miként Freud kimutatta - a művészetnek és a neurózisnak van egy közös bázisa. A művészet egy alapvető emberi szükségletet szolgál ki. Bárki élhet át konfliktust és szenvedhet attól, de nem minden ember képes ezeket az érzéseket és konfliktusokat külső produkcióvá, műalkotássá transzformálni, és ezt a produkciót széppé és az élvezetessé tenni.” (Beres, 1959, 30-31.)

A pszichoanalitikus elmélet (és tegyük hozzá, az egész személyiségpszichológia) Beres által is hangsúlyozott átalakulása a 20. század második felében – eltávolodás az ösztönpszichológiától az énszichológia felé, a patomorfizáló felfogástól a normalitás hangsúlyozása irányába - hatást gyakorolt a művészetről való gondolkodásra (Holland,

1998), és a pszichobiográfiai módszer alakulására (Runyan, 1997) is. Átalakult a (1) módszerhez való viszony magán a pszichoanalízisen belül, másrészt a (2) pszichobiográfiai megközelítés, mint kutatási eljárás státusza és megítélése a személyiségpszichológia egészét tekintve is megváltozott. (1) A pszichoanalitikus elméleten belül (i) az alkotáspszichológiai érdeklődés mellé felzárkózott a befogadás iránti érdeklődés, amely más módszereket alkalmaz, emellett (ii) megjelentek olyan kritikák, amelyek szerint „a művészeknek az életrajzi adatai rendkívül gyérek, másrészt gyakran másodkézből származnak, harmadrészt pedig nem egészíthetők ki asszociációkkal, ahogy az analízisben szokásos. Élő művészek időközben elvégzett analízisei kétségkívül megbízhatóbb anyagot nyújtanak.” (Kraft, 1998, 26.)

A szigorúbb értelemben *pszichoanalitikus* pszichobiográfia (iii) az elmélet átalakulása nyomán eltávolodva az eredeti freudi ösztönelmélettől, és énpeszichológiai tárgykapcsolatelméleti és szelfpszichológiai koncepciókkal gazdagodott. Mack (im.) az ego-pszichológiai szemléletű munkák közt említi Erikson biográfiáit, Edith és Richard Sterba Beethoven-elemzését, Hitschmann és Phyllis Greenacre írásait. J. A. Anderson néhány évvel ezelőtti tanulmánya (2003) Winnicott, Kernberg és Kohut munkáinak felhasználását javasolja a pszichoanalitikus biográfusok számára. A negyedik sajátosság, hogy a (iv) korábban javarészt művészekre irányuló pszichobiográfiai érdeklődés mellé egyenjogúként felzárkózott a történelmi, politikai személyiségek és tudósok vizsgálata. (2) Korábban volt már szó arról, hogy a kerativitás kutatásában (de a személyiségkutatásban is) az 50-es évektől kezdve mind hangsúlyosabbá vált az egzakt módszerek használata, és a nomotetikus szemlélet a 60-as, 70-es években valósággal hegemoniára tett szert. A pszichobiográfia „gyanússá” vált, amelynek helyzetét nemcsak a módszer Edmund Bergler-féle patomorfizáló-redukcionista használata rontotta tovább, hanem a reményteljes eriksoni kezdeményezése után - Lloyd DeMause és mások túlkapásai következtében - az empirikus tudomány szemében vörös posztóvá vált pszichohistóriával való kétes rokonság is. A 70-es évekre számos fontos módszertani nehézség (adatok megbízhatósága, elfogultság, az értelmezés kérdései, a pszichoanalízis akkor még alapvető eszközének tartott szabadasszociáció használhatatlansága történelmi személyek esetén) megoldatlan maradt (mack, im.) A pangás évtizedei után a 80-as évektől kezdve lassú oldódás kezdődött (Elms, 1994, 2007; Runyan, 1997, 2005) amiben nagy szerepe volt a ”narratív fordulatnak”, a narratív pszichológia kialakulásának és megerősödésének (Bruner, 2005, Hargitaim 2007, László, 2005).

Az „új” pszichobiográfia, amelyet lejjebb tárgyalok részletesebben, a korábbinál sokkal eklektikusabb és nyitottabb teoretikailag és módszertanilag is. Sikere azonban minden bizonnyal elősegítette a pszichoanalitikus hagyomány újjáéledését is. Az *Annual of Psychoanalysis* 2003-as számát a szerkesztők a pszichobiográfiának szánták, amelynek szerzőgárdája némi átfedést mutat a pszichoanalízisnek nem elkötelezett *Handbook of psychobiography*-ével (James Anderson, Alan C. Elms, William Runyan). A tematikus szám összetétele jól tükrözi a (iii) és (iv) pont alatt jelzett változásokat; mivel mind az elmélet, mind a feldolgozott témák a korábbinál szélesebb látókörre engednek következtetni. Találhatók benne művészi (Kandinszkij, Kubrick), történelmi-politikai (Hitler, Osama Bin Laden, amerikai elnökök), tudományos (Freud, Kohut) sőt spirituális témájú biográfiai írások, illetve magára a módszerre, annak történetére, és a pszichoanalitikus személyiségkonceptiók alakulásával párhuzamos fejlődésére reflektáló munkák is (Anderson, Runyan írásai). Érdekes és fontos tényező viszont, hogy a szerkesztők a pszichobiográfiát és a pszichohistóriát egymással párhuzamos koncepcióként kezelik (akárcsak Erik Erikson, lásd a következő fejezetben), míg a kortárs, eklektikusabb pszichobiográfiai könyvek és írások (Elms, 1994, 2007, Runyan, 1997, Schultz, 2005/a) alig, vagy szinte egyáltalán nem tesznek utalást a pszichohistóriára.

1.3. Az idiografikus személyiségkutatás 20. századi hagyományai

Amikor a 20. század utolsó évtizedeiben új erőre kapott a pszichobiográfiai megközelítés, az elméleti és módszertani alapok újradefiniálásakor fontosnak tűnt egyrészt a tradicionális pszichoanalitikus biográfiához való viszony tisztázása (mi az, ami megtartható, mi az, amit korrigálni kell), másrészt annak az átgondolása, hogy a pszichoanalízis mellett milyen más teóriák és eljárások kaphatnak helyet a modern, magát kimondottan eklektikusként definiáló pszichobiográfia eszköztárában. Ez utóbbi esetben elsősorban azon szerzők munkássága jöhetett szóba, akik (1) a személyiség idiografikus megközelítését alkalmazták munkásságuk során, (2) jellemző volt rájuk egyfajta nyitott, integratív szemlélet, ami modelljeiket rugalmassá tette, és (3) kifejezett elképzeléseik voltak a személyiségkutatás módszertanával kapcsolatban. Runyan (1997, 2005) úgy véli, hogy ezek a koncepciók a Cronbach által definiált kétféle tudományos pszichológia (korrelációs és kísérleti) mellett egy harmadik csoportot alkotnak, amelyet ő „történeti-interpretatív pszichológiának” nevez. „A narratív módszereket alkalmazó történeti-interpretatív pszichológiát a klinikai esettanulmányokban, a pszichobiográfiában és az

élettörténetek tanulmányozásában használják meghatározott szociális, kulturális és történelmi kontextusban.” (Runyan, 2005, 21.). A következőkben öt ilyen „történeti-interpretatív pszichológiai” megközelítést tekintek át: (a) Allport, (b) Murray, (c) Erikson munkásságának ide kapcsolódó részeit, (d) McAdams élettörténelmi identitásmodelljét és a narratív pszichológia személyiséglélektani vonatkozásait, valamint (e) Robert Stolorow és George Atwood elképzeléseit, akik a Murray-tanítvány Silvan Tomkins affektus-elméletét integrálják a hermeneutikával és a kohuti szelf-pszichológiával.

a, Gordon Allport (1897- 1967): a személyiség egyedisége

Allport a 20. századi amerikai személyiségpszichológia széles látókörű, meghatározó alakja volt, aki felfogásában igyekezett szintetizálni a diszpozicionális, a pszichoanalitikus és a tanuláselméleti motívumokat *A személyiség alakulása* című enciklopédikus munkájában (Allport, 1961/1980). A könyv a híres korabeli amerikai személyiségteoretikus Gardner Murphy (1895-1979) által megfogalmazott „poldimenzionális eklekticizmus” elvét követi (Taylor, 2009). Murphy a freudi pszichoanalízis, William James pragmatizmusa és a bergsoni filozófia hatása alatt az esztétikum jelenségét tanulmányozta, és Allporthoz és Murrayhoz hasonlóan a Harvard egyetemen vonzaskörébe tartozott az 1910-es években. Allport 23 évesen, fiatal pszichológusként találkozott Freuddal Bécsben. Elmondása szerint a villamoson odafele találkozott egy pizok-fóbiában szenvedő fiúval, akinek domináns anyja van, és kikérte Freud véleményét az esettel kapcsolatban. „És ez a fiú Ön volt?” – kérdezte Freud, ami annyira összezavarta a fiatal Allportot, hogy elemzők véleménye szerint az élmény szerepet játszott saját teóriájának kidolgozásában (Barenbaum, 2005; Elms, 1994). Allport elképzelése szerint a korai késztetések a későbbi fejlődés során „funkcionálisan automómmá” válnak, és egyedi színezetet nyernek. A 20. század amerikai pszichoanalízisében, így Hartmann és Horney elméleteiben is megjelenik a motívumok és az én autonómiájának lehetősége (Taylor, 2009). A pszichoanalízist, ami iránt ambivalens érzéseket mutatott, Allport elsősorban az egyedi tendenciák figyelmen kívül hagyása miatt kritizálta (Allport, 1961/1980).

Allport tagadta, hogy az általánosan jellemző vonások elszigetelt értékei tükrözni tudnák egy adott egyén személyiségstruktúráját, mivel az általános vonások vizsgálata csak emberek összehasonlítását teszi lehetővé. Ahhoz, hogy reális képet kapjunk egy adott emberről, a rá egyénileg jellemző személyes diszpozíciókat és azok individuális szerveződési sajátosságait (uralkodó, centrális, másodlagos diszpozíciók) kell vizsgálnunk.

Ez utóbbit nevezte Allport morfogenezisnek. „Ha bennünket a személyiség érdekel – írta – akkor túl kell jutnunk az elemi szinteken [általános vonások], és el kell jutnunk a morfogenezis világába.” (Allport, im., 382.) Ezek tanulmányozásában „a legkézenfekvőbb eljárás az életrajz, élettörténet, vagy egyes esetek tanulmányozása. Első pillantásra ez az irodalom és a mindennapi gondolkodás módszerének tűnhet, de (...) bozontos elemzési eljárások és óvintézkedések mellett fontos tudományos módszerré válhat.” (389.) Allport egyik első átfogó kísérlete 1929-ben jelent meg, a *The study of personality by the intuitive method. An experiment in teaching from „The Locomotive God”* volt, amelyben egy bizarr önéletrajz elemzésére vállalkozott (Elms, 1994).

Allport (im.) 11 csoportba sorolta azokat a pszichológiai eszközöket, amelyek a személyiség vizsgálatára alkalmasak, ezen belül a 3. csoport a „Személyes dokumentumok és esettanulmányok” elnevezést kapta. Ide tartoznak az (a) önéletrajzok, (b) naplók, (c) levelek, (d) nyílt kérdőívek (nem a standardizált tesztek), (e) a szóbeli beszámolók, például az interjúk, és (f) bizonyos irodalmi alkotások. Ezek az úgynevezett első személyű dokumentumok, amelyek mellett még használhatunk harmadik személytől származó beszámolókat is, például (g) esettanulmányokat, (h) élettörténeteket, (i) életrajzokat. Az első személyű dokumentumok esetében több mint egy tucat, az írás megszületésénél szerepet játszó lehetséges motívumot említ (védekezés, irodalmi igény, katarzisz, stb), amit feltétlenül tisztázni kell annak értékeléséhez. A személyes dokumentum felhasználásakor a pszichológus célja, hogy túllépjen a mindennapi gondolkodáson; ennek az eszköze lehet a például a tartalomelemzés, ami a témák és gondolatok előfordulási gyakoriságát tükrözi. Ezek alapján következtetni lehet az anyagban rejlő központi vonásokra, szervező elvekre. Ilyenek lehetnek pl. a korai kognitív személyiségkutató, George Kelly által leírt személyes konstrukcióik, amire Allport közvetlenül is utal könyvében (15. ábra).

Személyes dokumentumok és esettanulmányok	
<i>Első személyű dokumentumok</i>	<i>Harmadik személyű dokumentumok</i>
(a) önéletrajzok	(g) esettanulmányok
(b) naplók	(h) élettörténetek
(c) levelek	(i) életrajzok
(d) nyílt kérdőívek	
(e) szóbeli beszámolók (pl interjúk)	
(f) bizonyos irodalmi alkotások.	

15. ábra. Az élettörténet elemzésekor felhasználható eszközök G. W. Allport (1961/1980) szerint

A harmadik személyű dokumentumok felhasználásánál korlátozó tényezőként kell számolni az író szándékával, amely az adatok szűrésének és értelmezésének korai fázisát jelenti. Az esettanulmányokban az anyag konceptualizálása helyességének eldöntésekor olyan tényezőket kell figyelembe venni, mint a tényeknek való megfelelés, az előrejelző érték, az általános egyetértés (pl. független megítélők által), a belső konzisztencia. Az, hogy a dokumentumelemzés és az esettanulmány-írás során a pszichológusok nem minden esetben lépnek túl a mindennapi gondolkodás színvonalán, még nem jelenti azt, hogy meg kellene kérdőjelezni a módszer tudományos alkalmazhatóságát és hasznát, sőt Allport szerint igazából ez ez egyetlen, amin keresztül az egyéniség feltárulkozik. „És mégis, ki tagadhatja, hogy éppen az élettörténet az, amiről beszélünk, ha az emberi személyiség szóba kerül? (...) Végző soron az élettörténet az az alapvető kritérium, amelyhez valamennyi más módszert mérni kell.” (im. 428-429.)

b, Henry Murray (1893 – 1988): a perszonológia, a motívumok, a TAT és a kreativitás

Murray az 1930-as években önálló, integratív és rendkívül nagy hatású elméleti és kutatási irányzatot hozott létre, amit perszonológia néven szoktak említeni. A kifejezés arra utal, hogy a személyiség igazi megismerése egy adott személy minél elmélyültebb tanulmányozása nyomán válik lehetővé. Elképzeléseit nagyszabású munkája, az *Explorations in personality* (1938/2008) foglalja össze, amelynek módszertani részében olyan neves pszichológusok közreműködtek szerzőként, mint az expektancia-kompetenciamotívum kidolgozójaként már említett Robert White, a *Picture Frustration Test*-et (PFT) megalkotó Saul Rosenzweig, vagy a magát akkoriban még Erik Homburgerként azonosító Erik H. Erikson. Murray eredetileg biológus volt, de harmincas évei elején, 1926 körül egyidejűleg három olyan találkozás történt az életében, aminek következtében az USA egyik legnagyobb pszichológusává érett. Beleszeretett Christiana Morganbe, ezzel összefüggésben megismerkedett a jungi pszichológiával és magával Junggal, és miközben hajón átszelte az Atlanti óceánt, rátalált a Moby Dick írójára, Herman Melville-re. A róla írt pszichobiográfia Murray első pszichológiai témájú munkája lett, és a kérdés egész életén át foglalkoztatta (Elms, 1994, Taylor, 2009).

Nem sokkal ezután Murray a harvard-i egyetem pszichológiai klinikájának igazgatója lett, ahol évtizedekig végezte nagyszabású személyiségkutató munkáját. A személyiség dinamikáját magyarázó pszichológiájában három megközelítést szintetizált kreatív módon. (1) Felhasználta McDougall motivációs elméletét, amely szerinte az egyetlen korabeli akadémikus teória volt, amely figyelembe vette a személyiség

dinamikáját, a szükségletek fontosságát, a (2) a Freud-Jung-Adler-féle mélylélektanból átvette a tudattalan motívumok hatásainak és konfliktusainak elképzelését, (3) végül Lewin mező-elméletéből a személyiség és a környezet dinamikus összefonódását emelte be saját elképzeléseibe. A személyiséget belső eredetű, manifeszt vagy látens módon megnyilvánuló, egymással koalícióba és konfliktusba lépő igények hajtják (*needs*), amelyek közt Murray a kreativitást is alapvető motivációként nevezte meg. A külső dimenziót a környezeti faktorok, a kényszerek (*press*) jelentik; ezek azok a meghatározó tényezők, amelyek az igényekre nyomást gyakorolnak, miközben persze az igény is meghatározza, hogy a környezet mely tényezői kerülnek előtérbe az észlelésben. Az igény és a kényszer témává kapcsolódik össze, ezek egyedi mintázata a tematikus diszpozíció, amelynek megismerésére és vizsgálatára Murray kidolgozta a világhírűvé lett Thematic Apperception Test (TAT) eljárást. Az *Explorations in personality* 25 megközelítési lehetőséget sorol fel, amelynek segítségével a személyiség egyediségét tanulmányozni lehet. Ezek közül Murray a kreativitás személyiségváltozójának vizsgálatára TAT mellett az *Aesthetic Appreciation Test*-et, *Imaginal Productivity Test* alpróbáit, a *Musical Reverie*-et, a *Rorschach*-ot, a *Dramatic Production Test*-et tartja alkalmasnak.

Murray részt vett a Harold H. Anderson által szervezett 1957-58-as michigani interdiszciplináris kreativitás szimpóziumon, és előadásának anyaga megjelent az 1959-es legendás *Creativity and its cultivation* című kötetben (Murray, 1959). Ebben Murray a kreativitás rétegezettségére hívja fel a figyelmet. Az alkotókészség a természetben immanensen jelen van a különböző szinteken (Murray, ahogy már említettem, eredetileg biológus volt), ezeken a szinteken a kompozíció vagy alkotás pedig párhuzamosan működik a rekompozíció vagy konzerválás és a dekompozíció vagy destrukció folyamatával. Ahhoz, hogy valami új és értékes szülessen (ami szerinte a kreativitás feltétele), időnként – elsősorban mentálisan - le kell rombulnunk azokat a dolgokat, amelyeket mások és mi magunk hoztunk létrei, vagyis ideiglenes káoszt kell létrehoznunk. A rombolás és alkotás ilyen dialektikus kapcsolatának gondolata talán nem véletlenül hasonlít Spielrein *A pusztítás, mint a keletkezés oka* című esszéjében kifejtettekre (Spielrein, i.m.). Murray ugyanis az életében fontos szerepet betöltő, Christiana Morganhoz fűződő szerelem nyomán 1927-ben C.G. Junghez utazott Zürichbe tanácsot kérni, és 1961-ig, Jung haláláig baráti kapcsolatban maradt a svájci tudóssal. Feltehetően a Jung eszmerendszerére erős befolyást gyakorló spielrein-i elmélet közvetve Murray-re is hatással lehetett. A másik tényező, amit Murray kiemelt, az az egyéni én-tudatosság korlátozott szerepe a kreatív folyamatban, és kiemeli az alkotóképesség társas,

interperszonális (vagy inkább, ahogy ma mondanánk: interszubjektív) jellegét. Ezért beszél inkább diádikus, mint monádikus kreativitásról. „Ez azt jelenti – írja – hogy a képzelet két, kölcsönösen függő területének egy rendszerként történő működéséről kell beszélnünk. A diád két taga arra fog törekedni, hogy képzeleti tevékenységüket aktuális és nyilvánvalóan átfordítható és együttműködő tartalmakká transzformálják. Olyan ez, mint amikor két ember együtt duettet énekel illetve zenei kíséretet is produkál.” (Murray, 1959, 110.)

c, Erik H. Erikson (1902 - 1994): pszichobiográfia, pszichohistória és az én-identitás kutatása

Eriksont hosszú élete alatt számos olyan személyes és szakmai hatás érte, aminek következtében egy nagyon széles lefedésű, integratív modellt hozott létre a személyiség egész életen át tartó, pszichoszociális kontextusban zajló fejlődéséről, az identitásról, a serdülőkorról és a normatív krízisekről (1950/2002). Az 1920-as években Erikson a bécsi Pszichoanalitikus Intézetben gyermekanalitikusnak tanult, kiképzője Anna Freud volt, de kapcsolatban állt August Aichornnal és Dorothy Burlinghammal is. A 30-as években az USA-ba emigrált, és részt vett a Harvardon Henry Murray személyiségkutató programjában, miközben folyamatosan lehetősége nyílt konzultálni antropológiai kérdésekben a kor nagyjával, Gregory Batesonnal, Ruth Benedicttel és Margaret Meaddel, és életre szóló barátságot kötött az Erich Fromm-követő David Riesman szociológussal, A *magányos tömeg* szerzőjével. Később a kaliforniai Berkeley Universityn kutató Barronnal és a Murray-követő MacKinnonnal kapcsolatban már említett IPAR (*Institution of Personality Assessment and Research*) kötelékében dolgozott. Jó kapcsolatot épített ki a magyar származású ego-pszichológussal, David Rapaporttal, akinek munkássága nagyban befolyásolta a személyiségpszichológiai kutatás fejlődését az Egyesült Államokban (Mészáros, 2008). A pszichoanalízis hagyományával folytatott, több évtizedes személyes küzdelmének a részeként 1954-ben megjelentette Freud Irma-álmának újraértelmezését, a *The dream specimen of psychoanalysis*-t (Erikson, 1954). Az írást először az *International Journal of Psychoanalysis*nek szánta, ám a legismertebb Freud-életrajz szerzője, a nagyhatalmú Ernest Jones recenziójának hatására ez meghiúsult, és végül Erikson akkori főnöke, a massachusettsi *Austin Riggs Center* igazgatója, Robert P. Knight befolyása nyomán az *Journal of the American Psychoanalytic Association* fogadta be a tanulmányt (Alexander, 2005).

Erikson arra felismerésre jutott, hogy „a pszichoanalitikus módszer lényegét tekintve történelmi módszer.” (Erikson, 1950/2002, 19.). Ennek nyomán úttörő jellegű

kísérletbe kezdett: élettörténeti elemzéseken keresztül megpróbálta megragadni az egyéni pszichikum és a történelmi közeg kölcsönhatását. Az egyéni karakter és a társadalom összefüggéseit már korábban is megkísérelték leírni pszichológiai - pszichoanalitikus fogalmakkal, például a pszichoanalitikus antropológia megteremtője, Róheim Géza (2001), a Frankfurti Iskolához köthető „freudomarxista” szerzők, Adorno, Horkheimer és Erich Fromm (Erős, 2001), az „alapkarakter” fogalmát megalkotó amerikai Abraham Kardiner (1971) vagy a Mozarton keresztül a biográfiába is belekóstoló Norbert Elias (Elias, 1939/1987). Ezek a szerzők azonban nem idiografikus módszerrel dolgoztak; T. W. Adorno a tekintélyelvűséget az F-skálával vizsgálta sok ember részvételével, a *Menekülés a szabadság elől* (1941/1990) téziseinek alátámasztására pedig Erich Fromm is széles tömegeket kérdezett ki.

Erikson először az 1950-ben megjelenő *Gyermekkor és társadalomban* (1950/2002) mutatta be, hogy egy történelmi (Hitler) és egy irodalmi alak (Gorkij) ifjúkorának pszichoanalitikus elemzése nyomán hogyan lehet általános érvényű megállapításokig eljutni egy adott kor és közeg mentalitására vonatkozóan. Ezzel túl is lépett a hagyományos értelemben vett pszichobiográfia keretein: az 1958-as *A fiatal Luther* című nagy hatású könyvét (magyarul 1991) nemcsak a pszichobiográfusok tartják nagy becsben (Alexander, i.m.), hanem Norman O. Brown 1959-es *Life against death*-ével együtt az úgynevezett *pszichohistoria* egyik alapító írásaként tartják számon (Botond, 1991). Ebben a művében Erikson ugyanis arra vállalkozik, hogy demonstrálja, „hogyan válik az egyéni ' eset' fontos, sőt történelmi eseménnyé.” (Erikson, 1958/1992, 18.) A pszichohistoria és a pszichobiográfia kutatási területe kétségtelenül átfedésben van egymással. A pszichohistoria „a pszichológia (különösen a pszichoanalízis) alkalmazása a múltra vonatkozó kutatásokban. Hol régen volt híres embereket fektet a képzeletbeli pszichoanalitikus díványára, hol a család és a gyermekkor történeti variációit vizsgálja (...) hol pedig a tömegek, társadalmi csoportok dinamikája mögötti pszichés rugókat igyekszik megtalálni.” (Botond, i.m. 12) Ezen definíció – amely explicite utal pszichohistoriai megközelítések három vizsgált területére – a pszichobiográfiát a pszichohistoria részterületeként kezeli. Ezt támasztaná alá Erikson felfogása is, hiszen mielőtt 1969-ben megjelentette volna másik jelentős biográfiáját (*Gandhi's truth. On the origins of militant nonviolence*), kutatásainak módszertanát egy évvel korábban *On the nature of psychohistorical evidence. In search of Gandhi* címen publikálta (1968).

Erikson már a *Gyerekkor és társadalomban* (1950/2002) hangsúlyozta, hogy a pszichoanalízis valójában történeti módszer, (ami összhangban azzal, amit Runyan

(1997) a „történeti-interpretatív pszichológiáról” mond, lásd II/2.2.1. fejezet). E cikkében (Erikson, 1959) azt igyekszik tisztázni, hogy a pszichoanalitikus és történeti kutatások metszéspontjába helyezhető „pszicho-históriai” vizsgálatoknak milyen – még korántsem teljesen kidolgozott - módszertani elveket kell követnie. Amellett, mondja Erikson, hogy a kutató alkalmazza Freud alapvető felfedezéseit – elfojtás, ambivalencia, gyermekkori élmények – a vizsgált személy szövegének olvasásakor (miként ő is tette Luther írásainak és Gandhi önéletrajzának elemzése során), figyelembe kell vennie, hogy az önéletrajz szerzője áttételi reakciókat fejleszthet ki tanulmányozójában. (Itt azokra a tényezőkre utal Erikson, amelyekre a hermeneutikai módszerrel kapcsolatban fentebb már kitértem.) Egyébként Erikson szerint ezek alól még a legkiválóbban képzett történész sem tudja kivonni magát, amikor legtöbbször tudtán kívüli motivációk hatására emel ki, hogy figyelmen kívül, szeret vagy gyűlöl bizonyos dolgokat vizsgált személyével kapcsolatban. E szempontból az analitikus még előnyben is érezheti magát, mivel a kiképző analízise következtében többé-kevésbé rálátása van e torzító motívumokra. A (pszicho)históriai elemzést végző kutatónak ezért nem csak azt kell tisztázni, hogy az önvallomások írója és közössége életében milyen funkciót töltenek be a vizsgált feljegyzések, hanem azt is, hogy az kutató élete és közössége számára milyen jelentéssel bírnak azok (16.ábra).

A feljegyzések funkciói			Az elemzés funkciói		
	<i>Aktuálisan</i>	<i>Folytatólagosan</i>		<i>Aktuálisan</i>	<i>Folytatólagosan</i>
<i>Személyes</i>	A rögzítő életszakaszában és általános állapotában	A rögzítő élettörténetében	<i>Személyes</i>	Az elemző életszakaszában és általános állapotában	Az elemző élettörténetében
<i>Közösségi szempont</i>	A rögzítő közösségének állapotában	A rögzítő közösségének történetében	<i>Közösségi szempont</i>	Az elemző közösségének állapotában	Az elemző közösségének történetében

16. ábra: Amit a pszichohistóriai (~ pszichobiográfiai) elemzés során tisztázni kell (Erikson, 1959)

Erikson szerint ezt a diagrammatikus formulát magában az elemzésben is fel lehet használni, például akkor, amikor történeti analógiát keresünk a vizsgált személy élete egy momentumának vagy egészének az értelmezésekor. Ilyen esetben az összehasonlított személyek aktuális és élettörténeti helyzetét és környezetük aktuális és történeti állapotát kell összevetni. (Vö. kortárs pszichobiográfia a „multiple case psychobiography” módszerével, Isaacson, 2005.) Valójában a pszichoanalízis is valami hasonlót tesz, amikor

a páciens pszichopatológiai állapotát az infantilis működéssel világítja meg, sőt túlmegy az analógián, amikor a regresszió jelenségében megegyezést (izomorfiát) vél felfedezni a jelen és az onto- és filogenetikus múlt eseményei közt. Ennek a túlzott és dogmatikus használatát nevezte Erikson *originológiai tévedésnek*. Egyébként Freud is ezt a módszert alkalmazta, amikor Goethe gyermekkori emlékét páciensei analóg történetei nyomán világította meg (Freud, 1917).

A kortárs pszichoanalitikus definíciók Eriksonnal szemben inkább azt hangsúlyozzák, hogy az átfedések ellenére lényegi különbségek vannak a pszichohistória és a pszichobiográfia közt. „A pszichobiográfia a pszichohistória jelentős eszköze a vezető történelmi személyek tanulmányozásában. Ám a kettő nem tekinthető azonosnak, mivel a pszichohistória főképp a csoportviselkedéssel foglalkozik.” (Mijolla, 2005, 1388.) A pszichohistória biográfiai érdeklődése kizárólag a történelmi alakokra irányul, de következtetéseiben legtöbbször túlmegy az egyén pszichológiáján, és a tömegek szélsőséges időszakokban mutatott reakcióit igyekszik megragadni, akárcsak Erikson első könyvének Hitlerről szóló, már említett fejezetében. A megközelítést rengeteg kritika érte a történelemtudomány részéről a hanyag adatkezelés, az elhamarkodott következtetések és a zömében klinikai orientációjú szerzők módszertani képzetlensége miatt; de elmarasztalták őket redukcionizmusuk, a szociális és gazdasági tényezők figyelmen kívül hagyása következtében is (Mijolla, i.m.).

A pszichohistória egy ága egyébként évtizedek óta intézményesült, szervezete az *Institute of Psychohistory*, amelyet az irányzat egyik meghatározó, vitatott alakja, Lloyd deMause alapított 1977-ben. Az intézet önálló folyóirattal rendelkezik (*The Journal of Psychohistory*), amelynek számos anyaga elérhető weboldalukon keresztül (www.psychohistory.com). A maga tudományos legitimitásáért küzdő kortárs pszichobiográfiai mozgalom inkább elhatárodni látszik a vitatott pszichohistóriai irányzattól. A számos neves pszichológus-szerzőt (Dan McAdamas, Daniel Ogilvie, George Atwood) felvonultató *Handbook of psychobiography* (Schultz, 2005/a) nem is reflektál a pszichohistóriára, Alan C. Elms az *Uncovering lives*-ban (1994) pedig csupán egy lábjegyzetet szán annak, mikor úgy fogalmaz, hogy „a pszichohistória olyan történelmi elemzés, amely a pszichológiai koncepciókat lényegbe vágó módon alkalmazza. Amikor a pszichobiográfia kiemelkedő történelmi alakra fókuszál, pszichohistóriává válik.” (Elms, i.m. 257.) Erikson, miként a Lutherről szóló könyve előszavában is hangsúlyozza, pszichobiográfiáiban lényegében a kreativitás kibontakozásának ifjúkori körülményeit, a moratórium szerepét vizsgálta. A nagy felfedezők és újítók hasonló kríziseket élnek át, és

az azzal való megküzdés alkotóképességük lényeges részét képezi. Erikson párhuzamot vont egyrészt Freud és Darwin, másrészt Freud és Luther sorsa közt. Freud és Darwin esetében kiemeli, hogy „mindketten egy hosszú moratóriumot éltek át, s kreativitásuk kirobbanását mindkettőnél neurotikus zavarok kísérték. (...) Úgy látszik, hogy Luther különleges kreativitása bizonyos tekintetben késő középkori eredménye annak az elszánt küzdelemnek, amelyet Freud saját apakomplexumával vívott, sőt Luthernek az a tette, hogy emancipálódott a középkori dogmák uralma alól, nélkülözhetetlen előzménye a modern filozófiának és pszichológiának is.” (Erikson, 1958/1991, 12.)

d, Dan McAdams (1954) – narratív pszichológia, személyiséglélektan és pszichobiográfia

A narratív pszichológia az elmúlt néhány évtized egyik legdinamikusabban fejlődő pszichológiai megközelítése, amely nagy hatást gyakorol mind a szociálpszichológiára, mind a személyiséglélektanra (Hargitai, 2007; László, 2005; László, Thomka, 2001; László, Péley, 2005), sőt a fejlődés-, klinikai, kognitív és kulturális pszichológiára is (McAdams, 2001). A Donald Spence (2001) által hangsúlyozott „elbeszélő hagyomány” illetve Roy Schafer elgondolásai (2006) révén az irányzat a pszichoanalízishez is kapcsolódik; de nem véletlenül említi Lohmann is (2008), hogy korai esettanulmányai - és tegyük hozzá, pszichobiográfiai kezdeményezései – nyomán Freudot a narratológia egyik előfutárának kell tekintenünk. Napjaink egyik vezető amerikai személyiségpszichológusa, Dan McAdams a narratív pszichológiát és a murray-i hagyományokon nyugvó perszonológiaiát integrálja az eriksoni identitáskutatással. A 80-as években bontakozott ki munkássága; és számos, a témába vágó könyve jelent meg, például a *Power and intimacy: identity and the life story* (1988), és az R. Ochberggel szerkesztett *Psychobiography and life narratives*.

McAdams (1988) azon kutatási hagyományból eredezteti saját és pályatársai nézőpontjait, amit Henry Murray munkatársaival, többek közt Eriksonnal dolgozott ki az 1930-as években a Harvard egyetemen az *Explorations in personality* munkálatai során. A II. világhábotú után Robert White és a Block házaspár vezetésével a perszonológiai megközelítés tovább fejlődött, noha sem az akadémikus, sem a személyiségpszichológia nem integrálta a személyiség egészlegességének kutatására irányuló erőfeszítéseket. Az 50-es, 60-as és 70-es években az individuális élet mélységi analízise majdnem kizárólagosan a klinikai megközelítés keretein belül működött és az abnormális személyiségműködésre korlátozódott, így nagyjából a pszichoanalitikusok végezték az

erre irányuló vizsgálatok nagy részét. A normalitás tartományára irányuló személyiségkutatás az egyszerű dimenziókra korlátozódott (vonások, szükségletek); ezt a szimplifikáló megközelítést kései 60-as és a korai 70-es években komoly kritika érte. Rae Carlson *Where is the person in the personality research* (1971) című cikke megjelenésétől kezdve már ekkor szorgalmazta a murray-i hagyomány újjáélesztését, ami a 80-as évekbe is következett.

McAdams (1988) szerint az identitás az élettörténetből származtatható, és az élettörténet dinamikus narratívája az, ami a személyiség számára célt és egységet biztosít. A történetészövés alapvető pszichológiai tevékenység, ami áthatja egész életünket: még tudományos elméleteink is fikciók, amelyekre tapasztalatainkat felfűzzük, hogy értelmet adjunk nekik. A modern nyugati ember számára az identitás narratívumainak kidolgozása korántsem problémamentes folyamat, hisz elveszette az élő kapcsolatot a korábbi évszázadok meghatározó történeteivel, amelyek azonosulási mintákat szolgáltattak számára. McAdams úgy véli, hogy az identitás olyan tudatosan és tudattalanul konstruálódó élettörténet, amely nagyjából a késő serdülőkorban válik explicitté és megformálttá. A történetek, ezáltal az identitás szerkezete is lehet jó, az adaptációt és az önmegvalósítást elősegítő, vagy rossz, zsákutcába futó, mint Christopher Lasch nárcisztikus emberéé. (Ez utóbbiról lásd Lasch, 1996.) Az identitás-konstrukciókban szerepet játszó történeteknek ugyanaz a pszichológiai funkciója, mint Bruno Bettelheim meséinek vagy Claude Levi-Strauss mítoszainak: általuk válik lehetővé a belső integritás elérése. Az azonosságtudat formái az azokat formáló történetek típusai alapján klasszifikálhatók; a narratív szemlélet ezirányú a törekvéseire nagy hatással volt Vlagyimir Proppnak a mesék morfológiai osztályzását célba vevő munkássága (lásd pl. Hargitai, 2007). McAdams elemzésében Northrop Frye és Lawrence Elsbree felosztásait használja: Frye „mitológiai archetípusok”, míg Elsbree „alapvető események” alapján csoportosította a történeteket, amelyek tipikus tartalmakkal bírnak, és korszakokon és civilizációkon átívelve, univerzálisan fellelhetők a legtöbb kultúrában.

Számos kutató hasonlóan tipizálja a narratív identitást alkotó élettörténeteket is. Hankiss Ágnes (idézi McAdams, 2008) például a „mitológiai újrendezés” szerepére hívja fel a figyelmet. A személy a múlt eseményeit a jelen és a jövő fényében újraszervezi, létrehozva a szelf ontológiáját, és narratívákat hoz létre az életesemények magyarázatához. Hankiss ebben a folyamatban négy tipikus stratégiát különít el. A (1) *dinasztikus stratégia* lényege, hogy a múlt jó volt és a jelen is az, az (2) *antitetikus stratégia* szerint a jelen jó, a múlt rossz volt, a (3) *kompenzatórikus stratégiát* használók szerint a negatív a jelen, a

pozitív múlt, míg az (4) *ön-abszolútizáló stratégia* magyarázata alapján a negatív jelen a negatív múltból született. Némileg hasonló Gergen és Gergen felosztása (idézi Hargitai, im.): a (1) *stabil* narratívákat használók szerint az idő előrehaladtával az élethelyzetük változatlan marad, (2) a *regresszív* narratíva a hanyatlás, míg a (3) a *progresszív* pozitív irányú alakulás szubjektív élményét tükrözi.

McAdams (1988) megalkotott egy pszichobiográfiai elemzésre kiválóan alkalmazható modellt. Az identitást alkotó élettörténeteket szerinte négy elsődleges (nukleáris epizódok, imágók, ideológiai háttér, generativitási forgatókönyv) és két másodlagos (tematikus vonalak, narratív komplexitás) változó határozza meg, amelyek kölcsönösen befolyásolják egymást. Emellett fokozott erőfeszítéseket tesz a személyiségelméletek hierarchikus modell alapján történő integrációjára (McAdams, Pals, 2007), valamint a modern pszichobiográfiai és személyiségkutatási irányzatok egymáshoz közelítését is szorgalmazza (McAdams, 2005). (Ez utóbbira a következő fejezet során még visszatérek.) A személyiségkutatás és az elméletalkotás során McAdams szerint három megközelítési szinttel kell számolnunk: (1) a vonások és diszpozíciók szintjével, amit például a Big Five modell képvisel, (vagyis hogy mivel rendelkezik az egyén) a (2) a törekvések és célok, vagyis az önszabályzás szintjével (vagyis hogy mit próbál a személy elérni), és (3) az identitással, amelyre az élettörténeti narratívákból lehet következtetni. Eugene Taylor *Mystery of personality. The history of psychodynamic theories* című könyvében (2009) rámutat, hogy a személyiségkutatás „mainstream redukcionistaí” sosem tudata mit kezdeni a harmadik szint vizsgálatára alkalmas esettanulmány módszerével, ezért inkább lemondtak ennek kutatásáról, és tevékenységüket a vonások mérésére korlátozták. Ugyanakkor Taylor azt is hangsúlyozza, hogy McAdams modelljét még két további szinttel ki kellene egészíteni. A (4) személyiség pszichodinamikus interpretációjának figyelembe kell venni a személyiséget meghatározó tudattalan törekvéseket is, amelyről csak az tud számot adni, aki egyrészt képzett a tudattalan nyelvezetének olvasásában, másrészt dinamikus interakcióba bocsátkozik a vizsgálat tárgyával, de úgy, hogy közben nem vezeti félre a saját tudattalanja. Végül Taylor fontosnak tartja (5) az önismeretre vonatkozó készség dimenzióját is, amelyet kizárólag a szubjektum maga képes megtagadni. „Ez megnyilvánulhat úgy, mint a saját gondolatok, szavak és cselekedetek racionális elemzése, de intuitív belátás nyomán is elnyerhető. Az egyén benső élményeibe való intuitív belátásának sajátos, idioszinkretikus, fenomenológiai és egzisztenciális nyelvezete kifejeződik költői és képi szimbólumok formájában, amelyeket az egyén a

személyes sors megtapasztalása során fedez fel és gyűjt össze a tudattalanba tett szándékos kirándulások során.” (im. 324.)

e, *Robert Stolorow és George Atwood: a 20. századi idiografikus személyiségkutatás, a pszichoanalízis és a pszichobiográfia találkozása*

Az idiografikus szemlélet reneszánsza a modern pszichobiográfia megszületése mellett összekapcsolódott az amerikai pszichoanalízisnek a szelfpszichológia formájában történő megújulásával és. Ezen áramlatok közt fontos összekötő kapocs a Robert Stolorow-George Atwood szerzőpáros munkássága (Karterud, Monsen, 1999, szerk.). Stolorow Murray egyik legjelentősebb követőjénél, a pszichobiográfia történetében is kiemelkedő szerepet játszó Robert W. White-nál írta phd-dolgozatát a Harvardon, majd a 70-es években a Rutgers Universityre került, ahol a másik kiváló Murray-tanítvány, Silvan Tomkins (1911-1991) dolgozott asszisztensével, George Atwooddal. Tomkins nagyhatású affektus- és forgatókönyv-elméletet dolgozott ki, amely komoly szerepet játszott pszichoanalitikus szelfpszichológia ösztöntant lecserélő motivációs elgondolásaiban (Karterud, Monsen, im.), forgatókönyv-modellje pedig állandó hivatkozási pontja a kortárs pszichobiográfusoknak (McAdams, 2005, Schultz, 2005/c). Tomkins hatására jött létre a szoros együttműködés Stolorow és Atwood közt.

Közös munkásságuk a szubjektivitás természetének feltárására irányult, melynek során igyekeztek integrálni a pszichoanalízist a hermeneutikával, a fenomenológiával és az egzisztenciálfilozófiával, azt hangsúlyozva, hogy a pszichoanalízisnek szakítania kell pozitivista örökségével, és az emberi szubjektivitással, a személyes élmény és viselkedés értelmével kell foglalkoznia. Így találkoztak össze Heinz Kohutnak *A szelf helyreállítása* című könyvében (1997/2007) kifejtett „tisza pszichológiát” követelő programjával. Kohut igyekezett megszabadítani a pszichoanalízis biológisztikus és mechanikus fogalmaitól, és a mélylélektan mozgásterét már 1959-ben az empátia és az introspekció módszerével elérhető szubjektív tartományokon belül jelölte ki (Kohut, 1959). Stolorow és Atwood szintetizálták szubjektivitás-modelljüket és a kohuti szelfpszichológiát, és léterhozták az alanyköziség (interszubjektivitás) elméletét (Stolorow, Atwood, 1984). Szerintük „a pszichoanalízis az alanyköziség tudománya, vagyis az analizand és az analitikus különbözőképpen szervezett szubjektív világa közötti összjátéké.” (Karterud, Island, 1999, 132.). Hangsúlyozzák, hogy az elzárkózó individualizmus szempontjából értelmezett, izolált szelf csupán mítosz, hiszen az csak a személyközi kontextusban értelmezhető, amely felfogással csatlakoznak ahhoz a 90-es évektől kezdődően már a kognitív

szelfkutatásban is egyre erősödő nézőponthoz, amely a szelfet személyközi eredetű jelenségnek tekinti (Guisinger, Blatt, 2003; Markus, Cross, 2003). Winnicott egyébként az anyai tükrözés fontosságának hangsúlyozásával ezt már a 60-as, 70-es években hangsúlyozta, lásd 1967/1999, de lényegében a kohut-i szelf-tárgy fogalom is erről szól.

Stolorow és Atwood az alanyköziség nézőpontjából újraértelmeztek számos pszichoanalitikus alapfogalmat: a tudattalant, az áttételt és a viszontáttételt, kibővítették a álmokról, a szomatizálásról, a személyiségfejlődésről és a terápiáról megformált korábbi nézőpontokat. Emellett *Faces in a cloud. Subjectivity in personality theory* c. 1979-es könyvük, amelyben a 20. századi meghatározó személyiségelméletek szubjektív meghatározottságát mutatják ki, fontos hivatkozási pont a modern pszichobiográfiai irányzat szerzőinél (Elms, 2007; Runyan, 1997, Schultz, 2005a). Atwood Kyle Arnolddal írt munkája Nietzschéről (2005) – miként erre már utaltam az I/1.3. fejezetben - helyett kapott a 2005-ös *Handbook of psychobiography*-ban.

1.4. A kortárs pszichobiográfia

1.4.1. A modern pszichobiográfia kialakulása, sajátosságai és elméleti háttere

a, A kortárs pszichobiográfia kialakulása

Az előzőekben egyrészt igyekeztem hangsúlyozni a különbséget a kreativitás nomotetikussal és az idiografikus megközelítési lehetőségei között, másrészt bemutattam az idiografikus perspektíva alakulását a 20. század során, mivel a kreativitás személyiségtényezőinek kutatása nagymértékben függ attól, hogy a személyiségkutatás - amelynek részterületét képezi - milyen fejlődési utakat fut be fejlődése során. A kreativitás személyiség hátterének kutatásában régóta használatos pszichobiográfiai módszer 20-21. századi alakulása sok tekintetben tükrözi a személyiségkutatási trendek változásait. A klasszikus pszichobiográfia, főként Freud, de Sadger és mások kezdeményezései nyomán ismert eszközzé vált a 20. század első felében; főként a művészetpszichológiát „műkedvelésből” űző pszichoanalitikusok körében lett népszerű, de az irodalomkritikára is jelentős befolyást gyakorolt. A pszichobiográfia e formáját – az azzal karöltve haladó „pszichohistóriával” együtt - számos bírálat és kritika érte (patomorfizálás, megbízhatatlan adatkezelés, dogmatikus értelmezések, stb). Ennek, illetve a nomotetikus személyiségkutatás 50-es évektől kezdődő diadalútjának a nyomán a pszichoanalitikus pszichobiográfia néhány évtizedre „leírt” tudományos módszerré vált. Ez idő alatt a mélylélektani irányzat belügyeként, marginális pozícióban létezett tovább, annak ellenére, hogy megjelentek

olyan belső kritikák, amelyek felhívták a figyelmet a módszertani tisztázás és a patomorfizáló szemlélettől való eltávolodás fontosságára (Beres, 1959).

Az életrajzok tudományos kutatásának másik fontos hagyománya a perszonológiai tradíció, amely Allport és Murray 30-as 40-es, és Erikson illetve Robert White 50-es 60-as évekbeli munkásságához kötődik, akik mindannyian írtak pszichobiográfiai munkákat (Runyan, 2005). A nomotetikus megközelítés előtérbe kerülése a perszonológiai irány fejlődését is megakasztotta, és csak a 70-es évek kritikai hangjainak (Carlson, 1971) felerősödése nyomán, illetve a „narratív fordulat” (Hargitai, 2007; László, 2005, McAdams, 1988) következtében került újra fókuszba az egyéni életek tudományos kutatásának az igénye.

A pszichobiográfia, mint műfaj újraéledése a fent említett folyamatok hatására a 80-as években kezdődött James Anderson, William Runyan, Alan C. Elms, Dan McAdams és mások úttörő munkái nyomán. Az elmúlt 2 évtizedben – főként az Egyesült Államokban – a narratív perspektíva népszerűvé válásával valóságos reneszánsza alakult ki az a pszichobiográfiai kutatásának. A *Journal of Personality* 1988-ban pszichobiográfia tematikus számmal jelentkezett McAdams, Elms, Anderson, Runyan, Irving Alexander, Rae Carlson, David Winter, Richard Ochberg és mások írásaival. 1994-ben megjelent Elms *Uncovering lives* című könyve, Runyan *Studying lives: psychobiography and the structure of personality psychology* c. tanulmánya pedig helyett kapott az amerikai akadémiai kiadó monumentális *Handbook of personality psychology* c. kiadványában (Runyan, 1997). Az ezredforduló után egyre több folyóirat és kézikönyv vált nyitottá a pszichobiográfia irányába: 2007-ben már a tekintélyes The Guilford Press által megjelentett *Handbook of research methods in personality psychology* is tartalmazott pszichobiográfiai fejezetet, Alan C. Elms *Psychobiography and case study methods* című írását (Elms, 2007). Az évtized közepére megszületett a törekvések első szintézise, a William Todd Schultz szerkesztette *Handbook of psychobiography* (Schulzt, 2005/a). Elms (2007) három tényezőt emelt ki, ami szerinte a pszichobiográfia jövőbeni fejlődésében szerepet fog játszani. (1) Az egyénre irányuló pszichobiográfiai érdeklődés elmozdulni látszik a hasonló esetek összehasonlító vizsgálata felé („multiple case psychobiography”, lásd Isaacson, 2005), (2) a felhalmozódó idiografikus kutatási eredmények olyan adatbázis kialakulásához vezethetnek, amely lehetővé teszi a biográfiai kategóriák összehasonlító vizsgálatát, (3) ennek nyomán majd a kvantitatív kutatástól és a statisztikai próbák

használatától sem kell majd elzárkózni, mivel ez nem jelent visszatérést a „statisztikailag szignifikáns” jelenségek vizsgálatához.

b, A kortárs pszichobiográfia sajátosságai

Miben nyújt újat a kortárs pszichobiográfia a korábbi előzményekhez képest? Először is a szerzők igyekeztek tisztázni a „rossz hírbe” keveredett klasszikus módszerhez való viszonyukat, hiszen legtöbbször az ez ellen megformálódott, részben jogos kritikák nyomán szokták kétségbe vonni az irányzat létjogosultságát. „A rossz pszichobiográfia létezése nem mond semmit a pszichobiográfiáról általánosságban” – állítja Schultz (2005/b), aki kijelentése igazolására rendszerbe szedte a „jó pszichobiográfia” és a „rossz pszichobiográfia” ismérveit (17. ábra).

A jó pszichobiográfia jellemzői	A rossz pszichobiográfia jellemzői
Meggyőző erő Megfelelő narratív struktúra Átfogó jelleg Az adatok konvergenciája Azonnali koherencia Logikusság Konzisztencia Életképesség	Patográfiai jelleg Egyetlen nyomra építő következtetések Rekonstrukciók Redukcionizmus Szegényes elméleti háttér Szegényes narratív struktúra

17.ábra: A jó és a rossz pszichobiográfia jellemzői (Schultz, 2005/b)

Runyan (1997) már 80-as és 90-es években felhívta a figyelmet a pszichológiai redukcionizmus veszélyeire, a korai életesemények rekonstrukcióinak buktatóira, illetve a gyermekkori hatások túldimenzionálásának és a későbbiek figyelmen kívül hagyásának káros következményeire. Kiemelten foglalkozik azzal is, hogy hogyan lehet kritikailag értékelni az alternatív pszichobiográfiai magyarázatokat (Runyan, 2005/b). Van Gogh fül-történetének tucatnál több, zömmel pszichoanalitikus magyarázatát összevetve felteszi a kérdést: hogyan lehet a rendelkezésre álló adatok alapján eldönteni, hogy melyik magyarázat állhat közelebb az igazsághoz? Szerinte azok a magyarázatok és értelmezések elfogadhatók, amelyek (a) logikusan hangzanak, (b) széles hatókörűek, vagyis számba veszik a kérdéses események jónéhány talányos aspektusát, (c) túlélnek a tesztelést vagy a cáfolatokra tett kísérleteket, (d) összhangban vannak számos rendelkezésre álló, releváns bizonyítékkal, (f) felülről támogatottak, vagyis konzisztensek az emberi működésről vagy

az adott személyről való tudásunkkal, és (g) megbízhatóságuk vetekszik az alternatív magyarázatokéval.

c, A kortárs pszichobiográfia elméleti háttéréről

„A pszichobiográfiát ért leggyakoribb kritika minden bizonnyal a pszichoanalitikus elmélethez fűződő súlyos függőségi viszonyra vonatkozik” – írta Alan C. Elms (1994, 9.) Az analitikus elmélet az élettörténet alakulását alapvetően meghatározó érzelmi kérdéseket helyezi a középpontba, és a pszichobiográfiai elemzés nem működőképes e nélkül. Az elmúlt évtizedekben azonban – folytatja Elms – olyan mennyiségű, például híres írókra vonatkozó ödipális magyarázat látott napvilágot, amely a koncepció magyarázó értékét megkérdőjelezte. (Magyarországon Halász László hangsúlyozta ugyanezt: ha mindenkinek van Ödipusz-komplexusa, akkor az író ödipális érintettségének hangsúlyozása nem rendelkezik különösebb heurisztikus értékkel, lásd Halász, 2002.) Persze időközben a pszichoanalízis is elmozdult az ödipális fókuszról a tárgykapcsolatok és a szelf-szerveződés irányába, és Winnicott, Kernberg és Kohut modelljei sikeresen alkalmazhatók az élettörténetek analitikus szemléletű elemzésében (Alexander, 2003).

A pszichobiográfusnak azonban ennél még gazdagabb elméleti arzenál áll a rendelkezésére. Elms (1994) Erikson fejlődési modelljét, Murray szükségleteket hangsúlyozó teóriáját és annak McClelland- és Winter- féle kiegészítéseit, illetve Tomkins script-elméletét hozza fel példaképp. Runyan (2005a) történeti kontextusban mutatja be, hogy az élettörténetek tanulmányozására hogyan hatottak különféle elméletek és módszerek a 20. század során az alapvető pszichoanalitikus elképzelésektől (Freud) a perszonológiai hagyományon át (Allport, Murray, White) egészen a mai narratív modellekig (McAdams, Wiggins). McAdams (2005) szerint a pszichobiográfiák szerzőinek még a jelenleginél is sokkal bátrabban kellene meríteniük egyes személyiségpszichológiai koncepciókból. Ennek során azonban figyelembe kell venniük a személyiség három működési szintjét (vonások, jellegzetes alkalmazkodási formák, élettörténetek), amelyek mindegyikének fontos szerepe lehet az élettörténet alakulásában és a személyiség megértésében, használatuk azonban más és más elméleti és módszertani megközelítést igényel (. *ábra*).

Elms (1994) rámutat, hogy ez a kapcsolat korántsem egyoldalú; a pszichobiográfia és a pszichológia kölcsönösen sokat tehetnek egymásért. (1) A pszichológia elvezetheti a pszichobiográfiát az (a) elméleti szűklátókörűségtől az elméletek közti választás lehetőségéig, (b) a módszertani hanyagságtól a módszertani fegyelmezettségig, (c) a

patográfiától a pszichológiai egészségig, és (d) a redukcionizmustól a komplexitásig. Ezzel párhuzamosan a (2) pszichológia sokat profitálhat a pszichobiográfia következő sajátosságaiból: (a) a statisztikailag szignifikáns helyett a személyesen jelentőset teszteli, (b) nyilvános adatokat felhasználva egy egyéni eset összehasonlító analízisét végzi el, ezen felül (c) a pszichobiográfiákból új ötletek meríthetők elméletek, hipotézisek megfogalmazásához, vagy adat-csoportosítások számára, és (d) segítenek megérteni fontos egyedi eseteket. Nem árt szem előtt tartani, hogy sok kiemelkedő elméletalkotó – Freud, Jung, Maslow, Piaget, Erikson, Laing, Murray, Allport vagy Tomkins – egyedi esetekből vagy mindössze néhány eset alapján állította fel nagy hatású modelljét (Schultz, 2005/b).

A modern pszichobiográfia tehát egyik oldalon az idiografikus személyiségkutatáshoz kapcsolódik, a másik fontos gyökere a narratív szemlélethez ered. Az átfedéseket számos szerző hangsúlyozza (lásd pl. McAdams munkáit), de William Todd Schultz szerint az eltérések is jelentősek. „A narratív metafora sikerességének a pszichobiográfiára tett hatása letagadhatatlan; ugyanakkor léteznek alapvető különbségek a kettő közt. Először is a pszichobiográfia sokfajta módszert alkalmaz (*multimethodological*), és teoretikailag alapvetően anarchisztikus. Lehet pszichobiográfiát művelni historiometrikai alapon (*historiometrically*), a szöveget számokra redukálva. Alkalmazható a freudista nézőpont, ahogyan az igen gyakran megtörténik, de meríthetők ötletek a tárgykapcsolati iskolák elképzeléseiből is. Bárhogyan is áll a helyzet, a pszichobiográfusok nem mindig, vagy még csak nem is gyakran alkalmaznak narratív alapú elméletet, amikor az élettörténetek jelentését keresik. A pszichobiográfusok emelett strukturalisták is. Amikor az élettörténetekről vagy a vizsgált személyek pszichikumáról beszélnek, valami *reálisan létező* dolog megvitatását javasolják. A legszélsőségesebb narratív alapú modellekben az elme szöveg, és a szöveg végtelenül változékony. A szelf: történet, a történet pedig fikció. Mi van a történet mögött? Valójában semmi. Csak a történet önmagában. Lehet, hogy néhány pszichobiográfus ezt a vonalat követi, de az én megítélésem szerint a legtöbbjük nem. Inkább úgy közelítenek a személyiséghez, hogy az megragadható és megismerhető, nem pedig a szöveg egy funkciója.” (Schultz, 2005/b, 16-17.)

Milyen szempontok vezérelhetik az elméleti túlkínálat közepette a pszichobiográfust a megfelelő teoretikai háttér megválasztásában? Elms (2005a) úgy vélekedik, hogy a személyiség egészlegességét egyetlen elmélet sem képes önmagában megragadni. A megfelelő modell kiválasztása tudományos helyett inkább művészinek tűnő folyamat, amely nagy tudást, ügyességet és kreatív intuíciót igényel. Fontos, hogy a vizsgált személy életének és személyiségének a jellegzetességei határozzák meg, hogy mely elméletek

kerülnek előtérbe a kutatás során, és ne a kutató elfogultságai. A vizsgálat tárgyának kiválasztása már önmagában is nagy horderejű, hiszen amellett, hogy a személyes érdeklődés fontos motivációs tényező a kutatásban, se a túlzott szimpátia (azonosulás) se a túlzott ellenszenv nem tanácsos, mert az Erikson (1968) által is említett áttételi reakciók könnyen tévútra vihetik az elemzést. Elms - aki azt javasolja, hogy hagyjuk, hogy a tárgyunk válasszon ki bennünket – úgy véli, az ambivalens attitűdök a leginkább célravezetőek. Kifejezetten fontosnak véli, hogy a kutatás során az elemző megtartsa nyitottságát, a felmerülő újabb adatok és bizonyítékok nyomán kész legyen megváltoztatni az elméleti keretet, és képes legyen tanulni a mások által elkövetett hibákból. „Úgy kell gondolni az elméletre, mint egy pár kesztyűre... Az ember rápróbálja ezt vagy azt a kesztyűt az általa vizsgált személy kezeire – nem precíz méricskéléssel, nem is úgy, hogy kipróbálja az összes létező kesztyűt, hanem intuícióra, információkra épülő találgatásra, ismétlődő újrapróbálásokra, fokozatos kiszelektálásra építve a legkülönfélébb irányokba halad.” (Elms, 2005, 93.)

1.4.2. A kortárs pszichobiográfia módszertana I.

Az adatok rendszerzését és értékelését segítő modellek

A vizsgálandó személy életének és személyiségének megismeréséhez számos forrás áll a rendelkezésünkre. Allport (1961/1980), az adatgyűjtés számára rendelkezésre álló első és harmadik személyű dokumentumok egész sorát gyűjtötte egybe, és felhívta rá a figyelmet, hogy ezek értékelésekor minden esetben figyelembe kell vennünk a közlő szándékait. Erikson (1968) a megnyilatkozásnak az egyén aktuális helyzetében és élettörténetében betöltött funkciója mellett a környezet szerepére is hangsúlyt helyezett. A különféle forrásokból származó adatokat ezután értékelni, szelektálni, csoportosítani és értelmezni kell. A következőkben három adatkezelést és értékelést segítő modellt mutatok be röviden: (a) Irving Alexander elképzelését a pszichológiai szempontból kiemelkedő jelenségek elsődleges indikátorairól, (b) William Todd Schultz koncepcióját a prototipikus szcénákra utaló jelekről, valamint (c) Dan McAdams modelljét az élettörténetben azonosítható motívumokról, imágókról és epizódokról.

a, Irving Alexander: a pszichológiai szempontból kiemelkedő jelenségek elsődleges indikátorai

Alexander (idézi Schultz, 2005/c) 1988-as *Journal of Personality*-ban megjelent cikkében és 1990-es, Freud, Jung és Sullivan pszichobiográfiájával foglalkozó könyvében

(*Personology: method and content in personality assessment and psychobiography*) mutatta be alapvetően pszichoanalitikusan orientált modelljét, amely a biográfiai anyag szervezésében és szelektálásában nyújthat segítséget. Nyolc olyan jellegzetességet sorol fel, amely a pszichológiai elemzésben hasznosítható, kiemelkedő jelenségre utal az élettörténetben („primary indicators of psychological saliency”). (18. ábra)

Irving Alexander: a pszichológiai szempontból kiemelkedő jelenségek elsődleges indikátorai	William Todd Schultz: prototipikus szcénákra utaló jelek az élettörténetben
Gyakoriság	Elevenség, specifikusság, érzelmi intenzitás
Elsőbbség	
Hangsúly	Átható jelleg
Izoláció	Fejlődési krízis
Egyedülállóság	Családi konfliktus
Befejezetlenség	Bele-vetettség
Hiba, torzítás, kihagyás	
Tagadás	

18. ábra. Az életrajzi adatok értékelését segítő alexanderi és schultzi modellek (Schultz, 2005/c)

b, William Todd Schultz: prototipikus szcénák az élettörténetben

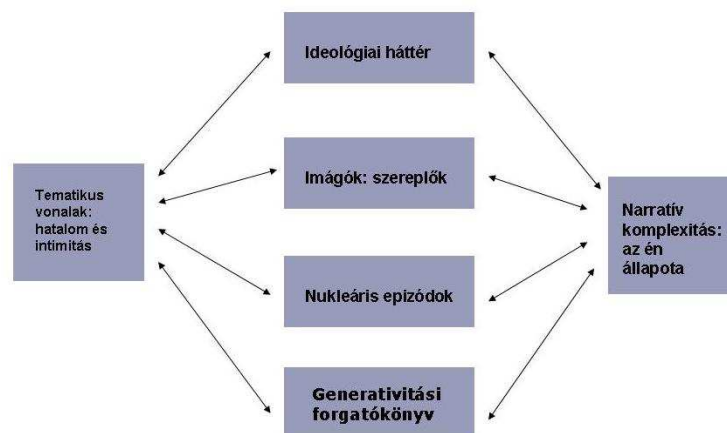
Schultz (2005/c) szerint az Alexander elgondolásai nyomán tömértelen mennyiségű kiemelkedő momentumot lehet azonosítani. De honnan tudjuk, hogy ezek közül melyik az, amelyik igazi kulcsotívum lehet az illető személy életében? Azokat az élettörténeti emlékeket, amelyek feltehetően ilyen minőséget hordoznak, Schultz prototipikus szcénának nevezi, és feltevése szerint ezek modell-értékűek lehetnek a vizsgált egyén személyiségének megértésében. Ezekben a szcénákban számos, a vizsgált személy élete szempontjából kiemelkedő fontosságú motívum és konfliktus sűrűsödik össze. Minden prototipikus szcena alexander-i értelemben kiemelkedő, de nem minden kiemelkedő esemény prototipikus. Schultz öt sajátosságot sorol fel, amelynek nyomán a prototipikus szcénák azonosíthatóak: (1) *Elevenség, specifikusság, érzelmi intenzitás*, (2) *Átható jelleg (interpenetration)*, (3) *Fejlődési krízis* jelenléte, (4) *Családi konfliktus* jelenléte, (5) *Bele-vetettség*: a protagonista belesodródik, belevettetik egy olyan helyzetbe, amely a status quo fennmaradását veszélyezteti.

A prototipikus szcena azonosítása – mutat rá Schultz - még nem garancia a pszichobiográfia megírásához. Ugyan nincs olyan élettörténet, amely ne tartalmazna

prototipikus szcénát, de az nem foglalhat magába mindent, ami a vizsgált személy életének megértése szempontjából jelentőséggel bír. Ugyankor nagyon jó lehetőséget nyújt az életrajzi anyagon belüli tájékozódáshoz, annak egyszerűsítéséhez, rendezéséhez és a pszichobiográfiai hipotézisek megalkotásához. „A túl sok narratíva nem könnyíti meg az ember helyzetét. A sok történet nem mindig jótékony hatású. Összezavarodáshoz, kizökkenéshez, elidegenedéshez, vagy akár téves elképzelésekhez (pl. értelmet erőltetni a jelentésnélküliségre) vezethet. A prototipikus szcena a parszimónia elvét gyakorlattá teszi... egyesíti a témákat, mint egy kollázs. Összerakja a darabokat.” (Schultz, im. 60.)

c, Dan McAdams és az identitás élettörténeti modellje: nukleáris epizódok, imágók és tematikus vonalak

McAdams (1988) szerint az élettörténetből kibontakozó identitás bensővé tett dinamikus narratívumokból áll. Serdülőkortól, a formális gondolkodás kialakulásával az egyén elkezd kidolgozni narratívumait, és saját szelfjének biográfusává válik. A történetek korai változatai a „személyes fabulának” nevezett típus formáját ölthetik (D. Elkind kifejezése), amelyeket a serdülő azért alakít ki, hogy univerzális jelentéssel ruházza fel élményeit. Később azok realiztikusabb formájúvá válnak, a múltbeli tapasztalatok és a jövőbeli célok integrálódnak, és „azonosság és folyamatosság” erikson-i fogalma válik bennük középpontivá. McAdams modellje, amelyet könyvében Erikson *Fiatal Lutherjének* (Erikson, 1958/1991.) újraértelmezése nyomán mutat be, 4 elsődleges és 2 másodlagos változót tartalmaz, amelyek egymással kölcsönhatásban állnak (19. ábra). A pszichobiográfiai munka során ezen változók és egymásra tett hatásuk az egyén élettörténetében kimutathatók, amely nagy segítséget nyújthat az életrajzi anyag rendszerezésében, értékelésében és elemzésében.



19. ábra: Az identitás élettörténet-modellje McAdams (1988) szerint

Az *ábrán* közepén láthatók az élettörténet elsődleges változói, a szélén a másodlagos változói. McAdams számos, a változók összefüggéseire vonatkozó hipotézist fogalmazott meg, ezeket 1981 és 1983 közt 90 tanuló és 50 felnőtt bevonásával vizsgálta és igazolta egy sajátos módszer-kombinációval, amely a TAT mellett nyitott kérdőívet és interjúkat tartalmazott. Az általa felvázolt identitás-modell az egyik legjobban kidolgozott és alátámasztott narratív személyiségpszichológiai eszköz az élettörténetek vizsgálatában. Mivel a másodlagos motívumok esetében a hatalmat és az intimitást a kreativitás is helyettesítheti (Murray azt is alapvető szükségletnek írta le), így erre vonatkozó hipotéziseket is állíthatunk fel és tesztelhetünk le McAdams elképzelései alapján.

1.4.3. A kortárs pszichobiográfiamódszertana II.

Az elemzés modelljei

A pszichobiográfus az allporti első és harmadik személyű dokumentumok nyomán összegyűjtött élettörténeti anyagot tehát – például a fent bemutatott modellek segítségével - igyekszik értékelni, szelektálni és rendezni. Természetesen ebben a fázisban ezek mellett más strukturáló módszerek is alkalmazhatók. A modern pszichoanalízisre épülő értékelés és értelmezés a benső élmények megvilágítására felhasználhatja Winnicott hamis szelf/reális szelf koncepcióját és az átmeneti jelenségekkel kapcsolatos elméletét, kimutathatja a Kernberg által megfogalmazottak nyomán a szelftel és a tárgyakkal kapcsolatos tapasztalatok szubjektív szerveződési elveit és színvonalát, vagy Kohut alapján megragadhatja a tükröző szelf-tárgyakkal való interakciók következményeit: a korai nácisztikus igények átalakulását ambíciókká és érett ideálkövetéssé, vagy az esetleges hiányok következtében kilakított defenzív - kompenzatív struktúrák hatását a mindennapi pszichológiai működésre (Anderson, 2003). A következőkben néhány olyan kortárs pszichobiográfiai koncepciót mutatok be, amelyek az elemzés és értelmezés folyamatát igyekeznek megragadni (Elms, Runyan), illetve kitérek a pszichológiai életrajz-elemzés egy speciális, egyre elterjedtebb változatára (Isaacson).

a, *Alan C. Elms folyamatmodellje a pszichobiográfiai elemzésről*

Elms (1994, 2007) úgy véli, hogy a pszichobiográfiai kutatás folyamata alapvetően nem követ semmilyen előre meghatározott sztenderdet. Az elemzés formája minden esetben a vizsgált személytől, a vizsgáló személyétől, a publikálás helyétől, az írás tervezett hosszától és még számos egyéb változótól függ. A rövidebb pszichobiográfiák ugyan

valamelyest hasonlíthatnak az APA szabványhoz (irodalmi áttekintés, hipotézisek, adatok, megbeszélés, konklúzió), de még ezen esetekben is kevésbé valószínű, hogy a kutatási folyamat szigorúan követné a tipikus pszichológiai vizsgálat menetét. Elms a maga által kifejlesztett módszert egy kilenc lépést tartalmazó modell („a step by step guide”, 2007, 100.) segítségével mutatja be.

(1) *Témaválasztás.* A legtöbb pszichobiográfus már nem élő személlyel szokott foglalkozni, mivel így az élettörténeti adatok nyilvánossága nem okozhat etikai problémákat. Azonban minél messzebb megyünk vissza az időben, annál kevesebb a rendelkezésre álló anyag, ami korlátokat szab a témaválasztásnak.

(2) *Próbahipotézisek megfogalmazása.* Mint a legtöbb kutató pszichológus, a kezdeti fázisban a pszichobiográfus is csak a legáltalánosabb hipotézisek megfogalmazására vállalkozik. A legbiztatóbb, ha az illető élettörténetében kibontakozik valami megoldanivaló talány, ami nehezen magyarázható a bevett attribúciós sémákkal

(3) *Eredeti adatok gyűjtése különböző forrásokból.* Ez általában a vizsgált személyről hozzáférhető életrajzok alapján kezdődik (harmadik személyű dokumentumok), és kiterjed az önéletrajzokra, memoárookra, naplókra, levelezésre, kreatív produktumokra (első személyű dokumentumok). A pszichobiográfusok általában egy idő után leállnak az adatgyűjtéssel (lásd Schultz véleményét a „túl sok narratívumról”, 2005/c

(4) *A próbahipotézisek felülvizsgálata.* Az adatok nyomán felül lehet vizsgálni a kezdeti hipotézist, szűkíteni lehet a fókuszát, vagy akár teljesen újra is lehet fogalmazni azt. Ebben a szakaszban az adatok strukturálásánál nagy szerepet játszhat az általunk használt elméleti keret

(5) *Fokozatosan fókuszált adatgyűjtés.* Elms ebben a stádiumban javasolja az olyan fókuszált adat-értékelő eljárások használatát, mint amilyen Anderson elképzelése a pszichológiai szempontból kiemelkedő jelenségek elsődleges indikátorairól, vagy Schultz prototipikus szcénákat azonosító módszere. (II/2.2.4.2. fejezet *a* és *b* pontja.)

(6) *Az adatforrások ellentmondásainak kezelése.* A különböző felhasznált adatforrások számtalan ellentmondást tartalmazhatnak. Ezek kezelésére Elms az életrajzírók és történészek eljárásai javasolja.

(7) *Az ismétlődő (iterative) kutatási folyamat kiterjesztése.* A pszichobiográfia műfajában a kutatási folyamat ismétlődő jellegű (iterative). Az értelmezés Elms általa leírt körkörös folyamata egyébként nemcsak a freudi interpretáció és elméletalkotás startégiájának

feleltethető meg (Kris, 1995) de ettől nem függetlenül a Gadamer-féle hermeneutikai kört idézi is (idézi Szokolszky, im.).

(8) *Az érvényes következtetések azonosítása és behatárolása.* Mivel az kutatás iteratív szekvenciái nem zárulnak statisztikai próbákkal, ezért a kutató viszonylag szabadon választhat a lehetséges konklúziók közül.

(9) *A téma további iteratív tanulmányozása más kutatók által.* Egy adott személlyel kapcsolatban számos kutatási eredmény és értelmezés születhet, és Elms szerint igazából az olvasó hivatott eldönteni, melyik magyarázatot tartja a leginkább elfogadhatónak.

- | |
|---|
| <ol style="list-style-type: none">1. Témaválasztás2. Próbahipotézisek megfogalmazása3. Eredeti adatok gyűjtése különböző forrásokból4. A próbahipotézisek felülvizsgálata5. Fokozatosan fókuszált adatgyűjtés6. Az adatforrások ellenmondásainak kezelése7. Az ismétlődő (iterative) kutatási folyamat kiterjesztése8. Az érvényes következtetések azonosítása és behatárolása9. A téma további iteratív tanulmányozása más kutatók által |
|---|

20. ábra. A pszichobiográfiai kutatás folyamata Elms (2007) szerint

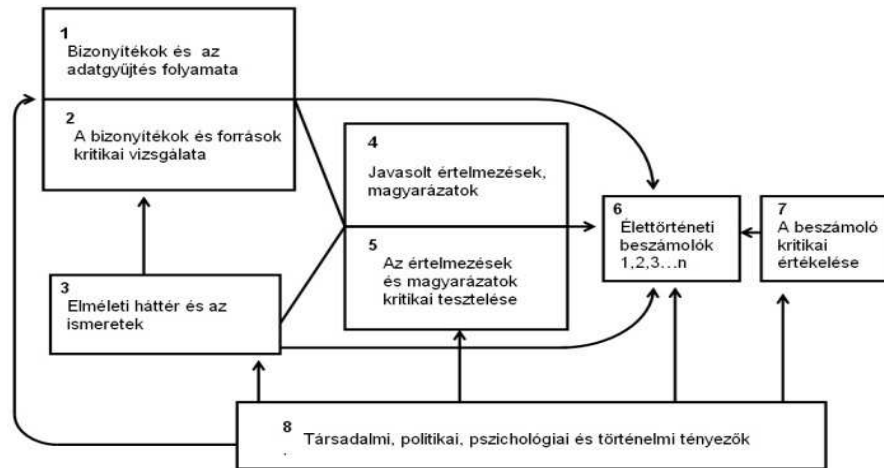
b, *William M. Runyan folyamatmodellje a pszichobiográfiai elemzésről*

Mi alapján mondhatjuk azt, hogy egy pszichobiográfia megfelel a tudományos elvárásoknak? Runyan (1997) a pszichobiográfiák értékelésének három kritériumát határozta meg: (a) az elemzés alapjául szolgáló bizonyítékok átfogó jellegűek -e, (b) az értelmezések eljuttatnak -e a belátásig és mennyire meggyőzőek, és (c) a narratív beszámoló rendelkezik -e irodalmi vagy esztétikai vonzerővel. Az ilyen minőséggel rendelkező pszichobiográfiák kidolgozásához számos tényezőt és azok egymásra gyakorolt hatását kell figyelembe venni, amit Runyan egy folyamatábrán keresztül mutat be (*ábra*). A számokat, hangsúlyozza, nem rögzített sorrend megállapítása végett használja, csupán a részfolyamatok azonosítása céljából.

(1) *Bizonyítékok és az adatgyűjtés folyamata.* Olyan mozzanatokat tartalmaz, mint a korábbi forrásanyagokhoz képest új adatok (naplók, levelek) vagy archív anyagok felfedezése.

(2) *A bizonyítékok és a források kritikai vizsgálata.* Ide tartozik a hamisítványok kiszűrése illetve annak a súlyozása, hogy az egyes források mennyire megbízhatóak.

(3) *Elméleti háttér és az ismeretek.* Az értelmezési folyamatban szerepet játszó elméletek a személyiség és a csoportok működéséről és fejlődéséről, a kulturális és történelmi háttér megértése, valamint a megfelelő ismeretek bizonyos jelenségek (pl, biológiai-orvosi történések) kompetens értékeléséhez.



21.ábra. Runyan (1997) ábrája a pszichobiográfiai elemzés meghatározóiról és folyamatáról

(4) *Javasolt értelmezések, magyarázatok.* Új értelmezések és magyarázatok generálása az egyéni eset megértése céljából.

(5) *Az értelmezések és magyarázatok kritikai tesztelése.* A feltételezett interpretációk kritikai értékelése és megcáfolásának kísérlete.

(6) *Élettörténeti beszámolók 1,2,3...n.* Az élettörténet narratív bemutatása, amely számos specifikus értelmezést és magyarázatot tartalmaz, rendezi a rendelkezésre álló adatokat, elméletekre és háttértudásra támaszkodva. A számok (1,2,3...n) azokra a párhuzamos narratívumokra utalnak, amely ugyanazon személlyel kapcsolatban megszülethetnek (lásd: Van Gogh füle).

(7) *A beszámoló kritikai értékelése.* Olyan formában történhet, mint egy könyvkritika, amely figyelembe veszi a bizonyítékok alkalmasságát, az elkeltelt elmélet megfelelő voltát, és a javasolt értelmezések megbízhatóságát.

(8) *Társadalmi, politikai, pszichológiai és történelmi tényezők.* Meghatározza, hogy milyen jellegű adatok kerülnek felhasználásra, és hogyan lesznek azok kritikailag kiértékelve. Befolyásolják a felhasznált elméletek kiválasztását és a háttértudást, az értelmezéseket és

azok kritikai értékelését, de a megszülető narratívum formájára, struktúrájára, sőt az elkészült tanulmány kritikai recepciójára is hatással vannak.

c, *Kate Isaacson: a „multiple case psychobiography”*

Alan C. Elms, mint már utaltam rá, a megközelítés egyik jövőbeni fejlődési útját abban látja, hogy az individuális esetek felől az érdeklődés lassan áthelyeződik majd a több, valamilyen szempontból hasonló ember összehasonlítását elvégző, több esetet feldolgozó (multiple case) pszichobiográfia irányába (Elms, 2007). Ennek a háttérében Kate Isaacson (2005) szerint az is állhat, hogy a kapcsolati jelleg a pszichológia egészében meghatározó lett. (Erről bővebben lásd Guisinger, Blatt, 2003.) A módszer legkézenfekvőbb felhasználási formája az összehasonlítás, például ha megkeressük a hasonlóságokat és a különbségeket a történelmi idők és a mai kor diktátorai közt (Glad, 2005). Ha viszont a pszichobiográfiai középpontjában egy kapcsolat áll, és ennek szereplőit lehetőségünk van mind szubjektumként, mind objektumként tanulmányozni, a megértés olyan dimenziói tárulhatnak fel, amelyek a hagyományos individuális megközelítés esetében rejtve maradnának. Az iterativitás (amit fentebb Elms nyomán már érintettem) a több esetet feldolgozó pszichobiográfia esetében Isaacson szerint két formában érvényesülhet. (1) *Szeriális iterativitás*ról akkor beszélünk, ha a két személy összehasonlítását azután végezzük el, hogy mindeketőjük életrajzát feldolgoztuk hagyományos individuális megközelítéssel, (2) *párhuzamos iterativitás*ról pedig akkor van szó, ha a két – vagy akár több személy – életének adatait úgy kezeljük, mintha egyetlen eset részei lennének. A kutató ezután generál narratívumot az személyekekről az iteratív módszerrel.

Miután kiválasztottuk vizsgálatunk tárgyait, meg kell válaszolnunk két kérdést: miért van szükségünk egynél több személy tanulmányozására, és milyen kapcsolat van a két (vagy több) személy közt? Ez segít az adatok értékelésében és az elmélet kiválasztásában, valamint az analízis kivitelezésében. A több személy vizsgálatát tartalmazó pszichobiográfiák esetén a Isaacson szerint következő jellegzetes kiindulópontok adódhatnak: (1) egy olyan produkció személyiségpszichológiai háttérét igyekszünk feltárni, ami két személy műve, (2) egy kapcsolat mindkét oldalát meg akarjuk világítani, (3) össze akarunk hasonlítani két személyt, akikben van valami közös (pl. mindketten írók), (4) egy politikai, történelmi, társadalmi, vagy kulturális mozgalmat akarunk tanulmányozni, illetve (5) elmélet-építés, tesztelés vagy fejlesztés céljából használunk több esetre épülő pszichobiográfiát.

A több esetet vizsgáló pszichobiográfiának két alapvető altípusa létezik: (i) a személyek közt direkt/indirekt kapcsolat van, illetve (ii) kategorikus párosítást vagy egydimenziós összehasonlítást alkalmazhatunk.

(i) *Direkt/indirekt kapcsolat a személyek közt.* Ebben az esetben számos különféle összehasonlításra van lehetőség. Először is: az ugyanazokra az eseményekre adott reakciók, illetve azok személyes tolmácsolása összehasonlíthatók. Másodszor: az összehasonlítás megvilágíthatja az adott személyek kapcsolati stílusát és interperszonális sajátosságait. Harmadszor: a kapcsolatot sajátosságait elméleti modellek (pszichoszociális elmélet, kötődéelmélet, narratív elmélet) segítségével elemezni lehet, negyedszer a két személy egymás élettörténetében betöltheti a segítő (co-player) és/vagy az ellenfél (counter-player) szerepét.

(ii) *Kategorikus párosítás vagy egydimenziós összehasonlítás.* Ha nincs kapcsolat a két összehasonlított személy közt, az elemzés alapulhat valamilyen közös sajátóságon. Ennek a hasonlóságnak a felfedezése a kutató éleslátásának a függvénye, lehet az valamilyen motívum, személyes érték, személyiségbeli vagy viselkedéses azonosság, vagy a hasonló élethelyzettel való megküzdés sajátosságai. A több személyre irányuló pszichobiográfia nagyon jó terepe lehet személyiségpszichológiai elméletek tesztelésének is. W.T. Schultz prototipikus szcénákról kialakított modelljét például számos művész (Kathryn Harrison, Truman Capote, Jack Kerouac, Sylvia Plath, Diane Arbus) életének párhuzamos elemzésével ellenőrizte (Schultz, 2005/c).

A több eset elmezésére épülő pszichobiográfiák értelmezései általában kapcsolati teóriákon alapulnak (tárgykapcsolat-elméletek, attachment-elméletek, más kapcsolati modellek). A kapcsolati jelleghez tartozik az is, hogy az lkettörténetben fontos szerepet tölthetnek be a protagonistákat segítő (co-player) és ellenfél (counterplayer) figurák. A counterplayer-ek a főszereplő céljainak elérését olyan mértékben akadályozzák, hogy életükben ezáltal szimbolikus jelentőségre tesznek szert. (Az I/1.3. fejezetben már utaltam arra, hogy Nietzsche életében Wagner counterplayer szerepet töltött be, noha korábban nagy hatású co-player volt.) A conterplayer kiemelkedő fontosságú lehet az identitás orientációjának kialakításában és fenntartásában (pl. Freud és Jung kapcsolata). A pszichobiográfusok Isaacson szerint eddig hajlamosak voltak inkább a co-playerek (barátok, mentorok) élettörténetet befolyásoló hatására koncentrálni, noha a counterplayer jelenléte pszichológiailag még elemibb lehet. Úgy tűnik, z emberek az oppozíciók során különösen hajlamosak kihangsúlyozni énjük, identitásuk meghatározó oldalait.

1.4.4. A kortárs pszichobiográfiai módszer a művészek életének tanulmányozásában

Az előzőek során igyekeztem áttekinteni a pszichobiográfiai módszer klasszikus és kortárs változatainak sajátosságait. A mai pszichobiográfiát a személyiség idiografikus szemléletű kutatásának olyan eszközeként próbáltam bemutatni, amely egyik oldalon a pszichoanalitikus, másik oldalon a perszonológiai és narratív hagyományokhoz kapcsolódva igyekszik kialakítani elméleti bázisát és módszertanát. Miután disszertációm témája a művészi kreativitás személyiségfeltételeinek és folyamatának dinamikus megközelítése, ezért kézenfekvő, hogy most külön kitérjek arra, hogy hogyan alkalmazható a kortárs pszichobiográfia a kreativitás személyiségháttérének kutatásában. Ezt azért is kell kiemelten fontos kérdésként kezelnünk, mert a pszichobiográfia műfaját Freud lényegében a művészi személyiség tanulmányozása céljából dolgozta ki száz évvel ezelőtt.

Schultz (2005/d) úgy véli, hogy a pszichobiográfiával szembeni ellenállás különösen erősen mutatkozik művészek esetében, mivel sokan vannak, akik úgy gondolják, felesleges a művészek személyiségének mélyebb rétegeit vizsgálni; az előkerülő adatok és az azokra épülő értelmezések csak megzavarják a művek befogadását. Az ezt vallók szerint (és olyan nagy nevek tartoznak ide, mint pl. C.G. Jung) a műalkotás önamaga jogán létezik, és felesleges a mögötte álló ember életét és pszichikumát behatóan megismerni. Elképzelhető, hogy sokak számára fontos annak az elgondolásnak a fenntartása és megőrzése, hogy a művészi alkotás valamilyen transzcendens dimenzióból ered, illetve ezeket a véleményeket a redukcionista és patomorfizáló, rossz pszichobiográfiák nyomán kialakult ellenérzések is motiválhatják. Schultz szerint azonban egy műalkotás kedvelése nem kell hogy együtt járjon az alkotó személyének feltétel nélküli kedvelésével, és hiba lenne, ha az idealizálás vágya miatt elzárkóznánk életének és személyiségének tudományos megvizsgálásától. (Emlékezzünk vissza, hogy ezekről az ellenérvekről már Freud is kifejtette a véleményét a Leonardo esszé utolsó fejezetében, 1910/1982.)

A művészek életének és pszichológiai sajátosságainak vizsgálata a már többször említett első és harmadik személyű dokumentumok elemzése nyomán történik. A különböző kifejezésformák esetén a hozzáférhető első személyű anyag mennyisége nem azonos mértékű. A biográfusok nem véletlenül mindig is az írókat részesítették előnyben, hiszen ők számos írott anyagot hagynak hátra maguk után, és munkáik személyes vonatkozásai is sok esetben kimutathatók. Ugyanezt egy absztrakt festő esetében

(Kandinszkij, Jackson Pollock) már bajosan lehetne elmondani. Mindezek figyelembe vételével két, egymástól nem független kérdést kell feltennünk a témával kapcsolatban: milyen kézzel fogható hasznot húzhatunk a művész pszichobiográfiai tanulmányozásából, és milyen lehetőségek vannak a kutatás kivitelezésére?

(1) A megközelítés nyomán jobban megérthetővé válik a művészet pszichológiája. A „művészi állapotok” (artistic states) minden kétséget kizáróan pszichológiai állapotok, amelyeket a pszichológus a maga eszközei segítségével szeretne megérteni. A művész: személyiség, aki az emberi kreativitás csúcsteljesítményeit képes léterhozni. Ez a képesség számos pszichológuss – pl Maslow – szerint a normálisan funkcionáló személyiség egyik mutatója, így ennek vizsgálata közelebb visz a lélektani egészség megértéséhez is. Már Freud is párhuzamot vont a művészet, az álom és a képzelet működése közt, amelyek természetének megértése a személyiség, mint olyan megismeréséhez is elvezet. Ez a fajta megközelítés nagy hangsúlyt fektet a korai tárgykapcsolati élmények internalizálására és a szelf fejlődésére, és úgy véli, hogy a művészi alkotás az így kialakuló belső világ externalizálásán nyugszik.

(2) Egy másik megközelítési lehetőség az identitás narratív értelmezéséből és az élettörténet elemzéséből indul ki. MCA Adams, Tomkins és mások nem az események „mély” jelentését akarják feltárni, hanem azokat a mintázatokat, szerkezeti elemeket és forgatókönyveket keresik, amelyekből az élettörténet felépül, és ami a szelf –élményt szervezi. A visszatérő mintázatokat azonosítják, anélkül, hogy rákérdeznének, mi a visszatérés oka.

(3) A harmadik lehetséges módszer a szinkrón és diakrón elemzés kombinációját követeli meg, amit Murray az „eljárások” és „sorozatok” fogalompárral jelölt. Megvizsgálunk egy kiemelkedő eseményt, egy „rejtélyt”, ami az illető életében paradigmatikus jelentőséggel bír, annak körülményeivel együtt, ezt követően pedig megpróbáljuk ennek a sajátosságait felfedezni az élettörténet egészében.

(4) Közelíthetünk funkcionista szempontból is. Milyen funkciót tölt be a művészet az adott személy életében? (Ezt Kraft úgy fogalmazza meg, hogy „a kreatív alkotás hogyan járul hozzá a pszichikus egyensúly fenntartásához”, im. 27., míg Schönau Starobinski nyomán a „mű vitális funkciója” kifejezést alkalmazza, im. 39.) Az alkotás kétség kívül védekező és gyógyító szerepet is betölt, erre épül az egész művészetterápia. Ugyanakkor Schultz arra is felhívja a figyelmet, hogy a művészet legalább annyi problémát és

gyötrődést is okoz az alkotónak. Tény és való, hogy a művészi alkotás szolgálhatja az expressziót és segítheti a pszichoanalitikus értelemben vett védekezést és az átdolgozás folyamatát. Ám előfordulhat, hogy a művész egyszerűen csak azt szeretné, hogy az általa létrehozott mű megfeleljen esztétikai elvárásainak. (Lásd ugyanezt a problémát Gombrichnál, 1998.)

III. Az alkotófolyamat megvalósulása és annak vizsgálat

1. A művészi kreativitás tartományai és a speciális tehetség kérdése

Mi határozza meg, hogy milyen formában fejeződik ki a kreativitás? Az első elágazás a művészet vagy tudomány kérdésénél bukkan fel. Vannak, akik inkább a két terület hasonlóságait hangoztatják (Koestler, Csíkszentmihályi), Platón, Leonardo, Nietzsche, Freud vagy Csáth Géza esete is azt mutatja, hogy sok esetben a művészet vagy tudomány „közbülékeny békítő hatalmak” (Nietzsche) nyomán megférhet egy emberen belül. Kohut szerint (1971/2001) a lényegbe vágó különbségek vannak nem csak a produkció, hanem a lélektani háttér esetében is, ami a narcizmus szublimációjának a függvénye: a tudósok narcizmusa „neutralizáltabb”, tehát kevésbé szállják meg narcisztikusan a munkásságukat. Pine (1973) kutatásai nyomán viszont az is elképzelhető, hogy az igazi pszichológiai törésvonal nem a művészet és a tudomány, hanem a drive-tartalommal bíró vagy attól mentes tudomány között húzódik. Személyes motivációs érintettséget nem tartalmazó tudományos tevékenységet lehet folytatni az elsődleges és másodlagos folyamatok kiegyensúlyozottságának alacsonyabb szintje esetében is, míg a művészi, és a drive-tartalmakkal foglalkozó tudományos tevékenység csak akkor lehet színvonalas és sikeres, ha a drive-tartalom megjelenik (ösztön-én és elsődleges folyamatok), és a produkcióban való megjelenése kontrollált (én-működés és másodlagos folyamatok).

A művészi kreatitásnak is számos altartománya létezik. Az alkotóművészet legfontosabb területeinek évszázadokon át az irodalom, a képzőművészet és a zene számított; a 20. században a technika fejlődésével kialakult a filmművészet, ami gyökeres változást hozott a korábbiakhoz képest. Ugyanakkor már a romantika korában megjelentek olyan törekvések, amelyek megpróbálták ezeket a határokat fellazítani; ezen esztétikai törekvések prominens képviselője volt például Richard Wagner, aki a *Gesamtkunstwerk* koncepciójában megpróbálta integrálni a drámát, a zenét, és a színpadi látvány előtérbe helyezésével az alkalmazott képzőművészetet (Wagner,

1860/1995). Révész Géza már évekkel az empirikus kreativitás-kutatások megindulása előtt (1952-ben) feltette azt a kérdést, hogy vajon „jogos e a művészet három nagy területén belül – irodalom, képzőművészet és zene – külön tehetségeket feltételezni, vagy itt is az a helyesebb, ami a matematikában, inkább az általános tehetségből induljunk ki, ami azután a személy tehetségének megfelelő irányban nyilvánul meg. Nagy történelmi anyag és saját tapasztalataim alapján kítűnt, hogy e három művészeti ágat ebből a szempontból eltérően kell megítélni.” (Révész, 1973, 57.) Révész úgy véli, hogy az egyes művészi tehetségformák elkülönülnek, ám önmagukban egységes jelenségnek tekinthetők.

Révész szerint a (1) zenében – amelyen belül meg kell azért különböztetni az egymással kevésbé korreláló (a) alkotó- és (b) előadóművészetet – megfigyelhető például, hogy a legtöbb zeneszerző a zene a legtöbb műfajában alkot, de a művész személyisége, alaphangulata irányt szab annak, hogy mi az, ami ebből az előtérbe kerül. Ennek háttérében állhat az, hogy a zenei kifejezésmód egyes területeinek preferenciáját befolyásolhatja a hangszer iránti vonzalom (Chopin) a zenekarhoz vagy a színpadhoz való vonzalom. Révész tanítványa, Hermann (1999) ez utóbbit (hangszer iránti vonzalom) sem tekinti magától értetődő jelenségnek., mikor rámutat a kézerotika és a zongora kapcsolatára vagy bizonyos hangszerek a testet kiegészítik, vagy bizonyos részeit (pl. pénisz) szimbolizálják. Hermann szerint (1930/2007) - miként azt a budapesti iskola tagjainak kreativitással kapcsolatos elgondolásait ismeretető fejezetben bemutattam - a tehetség „hajtó részletgyökere” és a külső kiváltó erő befolyásolhatja a tehetség –egész alakulásának irányát.

A zenei tehetséghez hasonlóan Révész az (2) írói tehetséget is egységesnek gondolja: bár az írók különböző területeken alkottak nagyot. Bár kétségtelenül beszélünk (a) lírai tehetségekről (Petrarca, Heine, Baudelaire), (b) drámai tehetségek (Szophoklész, Shakespeare, Molière) és (c) epikai tehetségek (Balzac, Dickens, Dosztojevszkij) itt is arrólvan szó szeinte, hogy az író személyiségtől és az érdeklődéstől függően más-más irányba érvényesül az alapvetően egységes jelenség. Shakespeare is írt szonetteket, Baudelaire is prózai munkákat (*A fájdó Párizs, Mesterséges menyországok*). Ugyanez vonatkozik végül a (3) képzőművészetre, amelyen belül a sokoldalúság egyes korokra (reneszánsz) különösen jellemző volt. Az, hogy bizonyos művészek elsősorban festők, mások szobrászok lesznek, az Révész szerint nem pszichológiai, hanem szociológiai tényezőktől függ, mint például az gyoldalú képzés vagy a művészek közti munkamegosztás.

A pszichoanalízisnek alapvetően nem sok a konkrét mondanivalója a tehetséggel kapcsolatban. „A műalkotás esztétikai méltatásának és a művészi tehetség magyarázatának feladata... a pszichoanalízis számára nem jöhet számításba” – adta meg ezzel kapcsolatban az alaphangot Freud 1924-ben (1924/1989, 174.); majd egy év múlva ugyanilyen kérlelhetetlenül rátromfolt: „a lélekelemzés a művészi tehetség mibenlétéről semmit sem tud mondani” (1925/1989, 72.). A kísérleti hagyomány szelleméből is táplálkozó Hermann öt évvel később mégis megírja *A tehetség pszichoanalízisét* (1930/2007), és a tehetség működésén belül megkülönböztette a (1) tehetség-egészet, a (2) hajtó részletgyökeret és a (3) kiváltó erőt.

A következő évtizedekben szórványosan bukkant fel néhány, a művészi tehetséggel kapcsolatos pszichoanalitikus írás. Ernst Kris a *Psychoanalytic explorations in art*ban (1952/2000) azt írja, hogy a pszichoanalitikus elmélet alapján azt várhatnánk, hogy a művészi kifejezésforma speciális változatainél (író, festő, építész) más és más konfliktusok állhatnak előtérben; a színésznél p. gyors identifikációváltozások, a táncosnál exhibíciós késztetések stb. Ezek az uralkodó vágyak az élettörténetből eredő más hajlamokkal integrálódnak, amelyek meghatározzák, hogy az illető milyen mértékben tudja érvényesíteni adottságait. Ilyen tényezők közé tartozik pl. az, hogy mennyire sikerült eltávolodnia az eredeti konfliktustól a szublimált formát (mennyire „neutralizálta” a késztetést), tehát mennyire vált önállóvá vagy mennyire maradt konfliktusvezérelt a tevékenység. A tehetség megkönnyíti a konfliktustól való eltávolodást, amelyet nem lehet csak az ezzel való kapcsolata alapján megítélni, hanem figyelembe kell venni az alapjukat jelentő tevékenység struktúráját, az adott művészeti médium sajátosságait, a történelmi körülmények által is meghatározott kifejezőmódokat, a kifejezésre váró művészi problémákat. Egy adott korban például egy sajátos elaborációs forma, amelynek alapját egy belső konfliktussal való megküzdés is jelentheti, vezető szerepet játszhat a művészi kifejezésformáért vívott küzdelemben, míg más történelmi szituációban nem. A romantika korától kezdve az inspiráció alapját képező látomásosság, befelé fordulás például jóval nagyobb hangsúlyt kapott, mint az azt megelőző korban.

Greenacre (1957) azt a problémát veti fel, hogy szemlátomást vannak olyan univerzális tehetségek, mint Leonardo, miközben átlagosabb esetben a művész alkotóképessége egy, vagy legfeljebb két speciális irányba halad. A több irányba tartó fejlődés azonban nem feltétlenül áldás, mivel számos esetben megakasztja vagy korlátozza a lehetőségek kibontakozását. Valószínűnek tűnik azonban, hogy az univerzális tehetség inkább történeti tényezők által meghatározott, mert nagyobb számban figyelhetők meg

olyan korokban, ahol a technikai fejlettség és az ahhoz kötődő speciális tudás nem volt annyira meghatározó. A tehetség kérdését Greenacre szerint nem lehet kizárólag pszichológiailag meghatározottként szemlélni. A művészi kifejezésforma irányába történő orientálódást a társadalmi környezet igényei is befolyásolják, ahogy az a mód is, ahogy azokat a gyermek irányába közvetítik. Természetesen a kifejezésforma irányának vizsgálatakor figyelembe kell venni a veleszületett adottságokat is, például azt, hogy valamelyik szenzomotoros csatorna hatékonysága öröklötten erőteljes lehet, és így dominánssá válhat az érzékelésben. Végeredményben számos tényező összjátékának kell tekinteni a tehetséget, amelyben szerepet játszanak (a) adottságként szunnyadó „polimorf lehetőségek”, amelyek közül néhányra gátló hatást gyakorolnak a (b) „a korai fejlődés speciális körülményei”, de a tehetség fejlődését (c) „nagymértékben meghatározzák az identifikációk” is (Greenacre, im. 60-61.)

Noy (1972) úgy véli, hogy a kreativitást két tényező befolyásolja: (a) a hajtóerő, az arra irányuló motiváció, hogy valami újat hozzunk létre, amelynek kivitelezésére (b) tehetségre van szükség. A két faktor nem feltétlenül esik egybe, ismerünk olyan eseteket, hogy valaki nagyon igyekszik „valakivé” válni művészként, de tehetség híján maradandót nem sikerül létre hoznia, míg léteznek olyan tehetségek, akikből a motiváció hiányzik. (Ez utóbbira kiváló példa a *Good Will Hunting* című film a fiatal matematikus-zsenije, aki látszólag semmiféle késztetést nem érez ennek a kamatoztatására, ám a Robin Williams által játszott pszichológus felismeri az ennek a háttérben húzódó konfliktust. Ennek feloldása nyomán aztán tehetség kibontakozása elindulhat a maga útján; ezeket az összefüggéseket hangsúlyozta Székely Lajos is írásaiban, lásd I/7. fejezet.) Noy szerint a tehetség alapvetően egy kommunikációs forma; a művészet nyelvének a beszélése nem időszakos konfliktusok vagy regreszió kérdése inkább „úgy kell elismerünk azt, mint, mint a személyiség tartós vonása, más szavakkal, mint az én egyik kognitív funkciója.” (Noy, 1972, 243.) Az alkotásban szerepet játszó elsődleges-másodlagos folyamatok viszonyát tehát a nyelvhasználat fényében kell elemezni, amelynek nyomán hasonló következtetésre jut, mint Loewald (1980), vagyis hogy az alkotó a kommunikáció során a képi, verbális vagy zenei nyelvnek az elsődleges folyamat dimenzióit is alkalmazza. De honnan van ez a képessége? Noy úgy véli, hogy a költők (művészek) esetében egyfajta fixációról beszélhetünk a kommunikáció elsődleges folyamat-dimenzióival kapcsolatban. Dylan Thomast idézi: „Kezdetben azért akartam verseket írni, mert szerelembe estem a szavakkal...” (Noy, im. 246.) Ez a fixáció egyrészt alkati tényezők függvénye, másrészt környezeti hatásoké, harmadrészt e kettő kombinációjáé. Az alap a különleges érzékenység

valamelyik érzékszervi modalitásban (akárcsak Greenacre leírásában); a fejlődés során az arra épülő ego-funkció hiperkatexisét lehet feltételezni. A fixációt meghatározó környezeti tényező a korai anya-gyerek kapcsolat jellemzőiből fakad, például hogy a gondozás során mely kommunikációs csatornát hogyan kezelte az anya, amely csatorna később az anyával való kapcsolat reprezentánssává válik. Nemes Livia (1994) hasonlóan érvel Kosztolányi anyanyelv-szeretetével kapcsolatban, de Bollas nyelv-elmélete (1978) is erre utal.

A tehetség korántsem minden esetben jelent áldást a gyermek számára; Gedo (1996) szerint beilleszkedési és önértékelési nehézségeket, narcisztikus sérülékenységet okozhat, a környezet részséről téves diagnózisokhoz vezethet. Az utóbbira Gedo példaként Nietzschét hozza, akiről szülei azt feltételezték, hogy mentálisan retardált, mivel megkésett a beszédfejlődése. Felkértek egy orvost konzultációra, aki megerősítette gyanújukat; ehhez képest mire iskolába került, már színpadi darabokat írt egy általa tervezett miniatűr kis színháznak, amelyek zenei kíséretét is ő maga komponálta.

2. A képi kreativitás és megvalósulása

2.1. A képi kreativitás pszichológiája

A képiség, a látomásosság az emberi kreativitás alapvető megnyilvánulási formája. A „romantikus rend” a 19. század elejétől a szecesszió és pszichoanalízisen át a szürrealizmusig és a pszichedelikus kultúráig mindennapi teremtő aktivitásunkban, az álmodásban látta nemcsak a művészi ihlet forrását, hanem az egyik kulcsot legmélyebb önvalónk, a tudattalan eléréséhez is. A képiség minden alkotó folyamat integráns részét képezi, főként annak első fázisában; erről nem csak művészek, hanem természettudósok is beszámolnak, például Einstein is (Koestler, 1998). Koestler szerint számos kutatás bizonyítja, hogy „a kreatív tevékenység legfontosabb szakaszában a verbális gondolkodás csupán alárendelt szerepet játszik... a képi és más, nem verbális képzetek – mint a gondolat közege és élettere – a fogalomalkotásnak mind ontogenetikai értelemben korábbi formái, mint a verbális gondolkodás. Kekulé mondata – Tanuljunk meg álmodni, uraim! – felhívás a visszatérésre és alászállásra; olyan hátrálásra, amely a hatalmas ugráshoz elengedhetetlen... a belső gondolkodás, kivált a kreatív folyamatok hajlamosak más, a nyelvnél hajlékonyabb, kevésbé szabályozott, és több szabadságot, dinamizmust engedő formákat öltetni.” (im, 217-218.) A pszichoanalízis ezt az ugráshoz szükséges hátrálást nevezi „az én szolgálatában álló regresszióknak” (Kris, 1952/2000).

A kreativitás és a vizualitás szoros kapcsolatát Schuster (2005) is hangsúlyozza. Az emberi információfeldolgozó rendszernek létezik egy önálló, analóg, vizuális módja, amit vizuális képzeletnek neveznek. Nagyon lehetnek az individuális különbségek abban a tekintetben, hogy ki milyen hatékonyan tudja működtetni ezt a rendszert; előfordul, hogy azok, akiknél ez fejlett, azok szerényebben teljesítenek a verbális feladatokban. Viszonylag ritka, hogy valaki mindkét területen kiváló képességekről tesz tanubizonyyságot; Schuster Hermann Hessét hozza fel példaképp, de ide sorolhatjuk Salvador Dalít (Kőváry, 2008) és Csáth Gézát (Kőváry, 2009) is. A képiség jelentőségét a Székely Lajos (1967) által is kutattott kreatív szünettel (creative pause) is összefüggésbe hozzák. Schuster Gowan nyomán hangsúlyozza, hogy amikor „a szellfel folytatott belső párbeszéd”, amely a tudatos, koncentrált problémamegoldásra irányul félbe szakad, akkor „képi formában indul meg a gondolkodás, akkor születik meg a kreatív gondolat” (Schuster, im, 293.) Ezek a vizuális gondolkodási folyamatok csak akkor válnak megközelíthetővé, ha elnyomjuk a verbális folyamatokat, mivel a verbális reflexió elnyomja a vizuális képzeteket. A művészek Freud által hangoztatott hozzáférése a tudattalanhoz ennek a vizuális rendszernek az elérhetőségét is jelentheti (1917/1986).

Ezeknek a képi tartományoknak Schuster szerint olyan gyenge az amplitúdója, hogy a külső ingerhatások fennállása esetén alig érzékelhetők. Ingermegvonás (pl. alvás, relaxáció) esetén ez az arány megváltozik, droghatás esetén pedig az eltolódás olyan mértékű lehet, hogy érzékcsalódások formájában tudatos állapotban is átélhetővé válnak. „Különleges körülmények között tehát a képi folyamatok eljuthatnak a tudatunkig, és a megszokott, környezetünkhez alkalmazkodott érzékelést lefedhetik, sőt teljesebben ki is kapcsolhatják” – írja Schuster (im. 296.) Ezt nevezte az álommal kapcsolatban Freud topikus regresszióknak (1900/1993). Történetileg az álom és a fantázia (éber álom) tanulmányozása tekinthető a képi gondolkodásnak és egyúttal a tudattalan működésének (sűrítés, eltolás, metaforák és szimbólumok) tudományos vizsgálatában a legfontosabb eljárásnak, de a működésmód más formában is vizsgálható. A képiség regresszív hozzáférhetősége a személyiség szerveződésének a sajátossága is lehet, elősorban a pszichotikus vagy pszichózisközeli, borderline organizáció esetén (Kernberg, 1993). Empirikus kutatások például pozitív összefüggést találtak képzőművészek esetében a kreativitás és a skizotípiás vonások (impulzív nonkonformitás, szokatlan tapasztalatok) között (Burch, Pavelis, Hemsley, Corr, 2006). Ugyanez vonatkozik a tudatállapotot módosító anyagok (alkohol, meszkalin, LSD, marihuána) használatára is, amelyek elősegítik a képi anyaghoz való hozzáférést. (Erről részletesebben lásd az I/8. fejezetet.)

A tudattalanból eredő képi anyag képzőművészeti felhasználása leginkább a szürrealista művészetben figyelhető meg, amelynek pszichoanalízissel való szoros kapcsolata közismert (Bókay, Husz, 1997). A szürrealisták számtalan módszert alkalmaztak a tudattalan megragadására és kifejezésére, ilyen volt az Appolinaire és Breton által javasolt automatikus írás. Ennek 19. századi előfutára Ludwig Börne volt, aki – mint később kiderült - Freudra is nagy hatást gyakorolt (Freud, 1920). A tudattalan eléréséhez a szubjektumnak el kell vonatkoztatnia a külső valóságtól, és hagynia kell, hogy az álomhoz hasonló állapotba kerüljön, leírni mindent, ami eszébe jut, akár csak a freudi szabad asszociáció esetén. „Ugyanezzel az eljárással a belső látomás is kifejezhető. S mindazt, amit a tudattalan diktál, szóba, hangzásba, rajzba lehet át szürrealistírni. S ami megszületik, az szürrealista költészet, zene, vagy festészet” – írja Dracoulidés (1973, 251.) Ennek a munkának Dracoulides szerint az álom azért fontosabb megnyilvánulási formája, mint a hallucináció, mert ott a cenzúra miatt szimbolikus alakváltozásra kényszerül a tudattalan anyag (a hallucináció esetén nem), és „ettől kapja az álom azt a költői értéket” (im. 254.) A szürrealisták aktívan igyekeztek felhasználni az álmot az alkotómunka során: Breton állítólag „a művész dolgozik” feliratot akasztotta a hálósobájára akjtájára, míg a szürrealista csoportok gyakran tartottak szeánsz-szerű „álomvadászkat”, melynek során egyikük (Max Crevel költő) elaludt, és mikor felkelt, azon nyomban beszámolt a többieknek (Éluard, Max Ernst, Aragon) az általa látott álmokról (Méri, én). Mérei Artaud-t is idézi, aki utal rá, hogy a kreatív vezérlés egy lehetséges módja az álom és az ébrenlét, a tudatos és a nemtudatos egység. Ennek elérésére Artaud pszichikus kirándulásokat tett „az álomban, a hallucinációban, a delíriumban”, remélve, hogy „ezeken a kirándulásokon valamilyen módon felfedezi a tudattalan logikáját.” (Méri, én. 15.) Az álmvadászkatok és az „Odüsszeia mélylélektani fejezete” (Méri kifejezése) nyomán a szürrealisták tétlbe foglalták az álomra, mint kreatív tette vonatkozó ismereteket. A Freud által hangsúlyozott sajátságok mellett kinyilatkoztatták a realitás és a realitáson túli (szürrealitás) egységét: „az álom nem külön világ, amelyben az álmodó elszigetelődik, mint egy lombikban. Az álom beletartozik a konkrét világba, igazi része az életnek, nemcsak áttételeiben, hanem önmagában is.” (im. 25.) Az álom és a művészet a szürrealisták felfogása szerint nemcsak, hogy közös talajból (a tudattalanból) fakad, de úgyszólván meg is feleltethető egymásnak; ez a koncepció teszi lehetővé, hogy az álmot a szürrealisták nyomán úgy értelmezzük, mint egy festményt, egy festményt pedig úgy, mintha álom volna. A szürrealisták arra törekedtek, mondja Mérei, hogy folyékonyan

beszéljenek ezen a szimbolikus nyelven, ezért szándékosan gyakorolták a tudattalanba való alámerülést.

Az álom „királyi”, de nem az egyedüli út a tudattalan képi világának megközelítéséhez. A szürrealisták összesen öt módszert fejlesztettek ki a belső világunk megragadására. Ilyen volt az (a) automatikus írás és a (b) az álomvadászat mellett (c) az elmebetegség szimulációja, a (d) szimbolikusan működő tárgyak létrehozása, amely az álommotívumok szimbolikus realizációjának az eszköze (Dalí számos ilyen tárgyat alkotott a rák-telefonról a kenyércipőig), és végül (e) a tárgyak irracionális megismerésére irányuló kísérlet, amelynek során egy szimbolikus tárgy bemutatása során a résztvevőknek különféle kérdésekre kellett válaszolniuk. (Éjszakai vagy nappali tárgy? Képes e átváltozni? Kedvez-e a szerelemnek?) Az (c) elmebetegség szimulációja Dalínál a „paranoia-kritikai módszer” formájában valósult meg, ami a delírium jelenségéből indul ki, amit aztán az asszociatív megismerés lehetőségeivel kellett kibővíteni. A pszichózisok szimulációja Mérei szerint „kiegészítő módja az empátiás beleélésnek, amely nem a betegeket tanítja ezúttal a normálissal való empátiára, hanem a betegség által kísértett normálist segíti hozzá, hogy pszichotikus betegség megélésével vezesse le egy alkotásban saját kóros feszültségét, szinte fordítva járva meg a katarzist.” (im. 30.) Az (e) pontban említett szimbolikus „talált tárgyakat” Fairbairn (1938) úgy értelmezte, mint amelyek a realitást képviselő külvilág és a vágyakat képviselő belső világ egységét jelképezik. Ezek a művészet ősi gyökereire is utalnak, hiszen – ahogy Modell is utalt rá (1975) a prehistorikus korban egy a belső tényezőkre rímelő külvilági tárgy megtalálása lehetett az esztétikai élmény első megnyilvánulása. (lásd pl. Desmond Morris leírását a Makapansgat-kavicsról, Morris, 1997). Ez a mozzanat Fairbairn szerint a legmodernebb művészi elaborációs folyamatoknak is a részét képezik. Dalí leír egy ilyen aktust *Millet Angelusának tragikus mítosza* című könyvében (1986), mikor is a tengerparti kövek közt rátalált a „tébolyító” Millet-festmény alakjait idéző formára, amely számára egyúttal az imádkozó sáska motívumára is utalt (lásd a 40. ábrát.)

Az álom mellett a fantázia, az éberálom az, amit már a romantikusok is úgy határoztak meg, mint ami a művészi ihlet legauntetikusabb forrása (Safranski, 2010). A fantáziálás során a művész szabadsága annyiban nyilvánul meg, hogy „valamilyen irányba terelje olykor az álmát, de anélkül, hogy ismerhetné vagy megválaszolhatná azokat az állapotokat, amelyeket igénybe fog venni ahhoz, hogy ez az álom plasztikus formában megjelenő valóság látszatát öltse.” (Desoille, idézi Dracoulides, im. 258.) A szürrealista művészek mind „endofázikus magból indulnak ki, rendelkeznek a szublimálás

képességével, s hozzáteszik az alapanyaghoz mindazokat a hordozóelemeket és megvalósítják mindazokat a meghosszabításokat, amelyek a műalkotást esztétikai emóció előidézésére képessé tehetik.” (259.) Freudtól kezdve a tudattalannak az álomban (vagy épp a szürrealista műalkotásban) mutatkozó regresszív kifejezőmódját (amely lehet tartalmi, formai és topikus) gyakran hasonlítják a gyermeki, primitív, vagy kóros megnyilvánulásokhoz. Dracoulidés szerint a szürrealista festészet a rajzoló gyermek eljárásainak alkalmazására épül, amelynek sajátosságait a 22. ábra foglalja össze.

Gyermekrajzok	Pszichopatologikus művészet
A szándék és az értelmezés konfliktusa	Belső valóság hangúlyozása, a külvilág iránti közöny
Evokatív rajz	A cenzúra megszüntetése
Grafikus automatizmus	Álomszerű ellenőrizelenség
A típusok megkettőzése	Infantilizmus
Számfeletti részletek beiktatása, morfológiai deformálás	Ismétlés
Átlátszóság	Narcizmus
Sík ábrázolás	Az objektum eltorzítása
Nézőpontváltás	Autizmus
Grafikus tréfa	A szó skizofázia
Kolorit	Abszurditás
A részletek hierarchiája	
Valorizáló arányok (aránytalanság)	

22..ábra. A gyermekrajz- illetve pszichopatologikus műalkotás-jellemzők, amelyeket a szürrealista festők is alkalmaznak (Dracoulidés, 1973)

Ezzel maguk az alkotók is tisztában voltak. Például De Chirico olasz festő szerint „ahhoz, hogy egy műalkotás valóban halhatatlan legyen, teljesen át kell hágnia az amberinek határait; a józan észnek és logikának [vagyis a másodlagos folyamatoknak -K.Z] hiányoznia kell belőle. Ennl fogva az álomhoz és a gyermeki mentalitáshoz kell közelednie.” (idézi Dracoulidés, im. 265.)

Ugyanezeket a hasonlóságokat lehet felfedezni a szürrealista és a pszichopatologikus művészet (art brut) között is; nem hiába hívta Dalí saját festészetét szürrealista időszakában „pszichopatologikus ikonográfiának” (Maddox, 1993). A kifejezéspatológia jellemzői (. ábra) rendre felbukkannak a szimbolikus alkotásokban. „A pszichopataologikus elemek, kezdve a születési szorongástól, át a részleges tendenciákon (szadizmus, mazochizmus, voyeurizmus, exhibicionizmus), a gyermeki szexualitás szakaszai (orális, anális, fallikus), az Ödipusz-, a kasztrációs stb. komplexumon, egészen a legkülönbélebb impulziókig és főleg a szorongásos neuraszténiáig, bőségesen jelen vannak

és igen könnyen felfedezhetők a szürrealista művészetben. És különösen lenyűgöző azt figyelni, amilyen makacsul ismételnék bizonyos művészek egyetlen motívumot, amely szabályszerű beteg pont.” (Dracoulidés, im. 271.) (Ez utóbbit a következőkben részletesen megvizsgálom majd Dalival kapcsolatban) Mivel a művész a maga konfliktuózus tudattalan tartalmait viszi színre alkotásaiban (projekció), ezért ezek gyakran átalakítják, vagy deformálják az ábrázolt objektumot, vagy szimbólumok alkotásához vezetnek. Mint Kohut is hangsúlyozta (1971/2001), a mű az alkotójával rendkívül szoros, nárcisztikus kapcsolatban áll, és ez még abban az esetben is megnyilvánul, ha az alkotást bizonyos külső rend (formák, színharmóniák) szabályozzák. Mivel a szürrealisták szándékosan igyekeztek dekonstruálni a szubjektum határait, ezért nem véletlen, hogy a szubjektív tartalom és az objektív lehetőségek közt létrejövő „kompromisszumképződmény”, a műalkotás az álomhoz hasonlóan nagyobb mértékben tükrözi az elsődleges folyamatok hatását (formai regresszió), és többször felbukkannak primitív szexuális és agresszív motívumok (tartalmi regresszió).

2.2. A képi kreativitás pszichobiográfiai vizsgálata.

Salvador Dalí és „az irracionális meghódítása”

Salvador Dalí (1904-1989) életműve nagy kihívást jelent a pszichoanalitikus szemléletű művészetpszichológia számára. A festő élettörténete, extravagáns karakterének pszichopatológiai vonatkozásai és szürrealista festményeinek sajátos szimbólumrendszere közt komplex összefüggések mutathatók ki, amit tovább bonyolít a művészóriás pszichoanalitikus elmélettel való bensőséges kapcsolata és exhibicionista túlzásoktól sem mentes önfeltáró hajlama is, ami – miként Beres (1959) is hangsúlyozta – könnyen félrevezetheti a biográfust. Feltevésem szerint alkotásaiban kifejezett és elhallgatott belső élményeit családi titkok és ezekkel összefüggő gyászfolyamatok formálták. A gyász kreativitással kapcsolatos összefüggéseinek elméleti kérdéseit fentebb Melanie Klien, Székely Lajos és mások nyomán megtárgyaltuk. Dalí esetében ezt az alábbiakban Ábrahám Miklós és Török Mária *crypte*-elméletével igyekszem pszichológiailag megközelíteni a kortárs pszichobiográfia szellemében: hagytam, hogy a téma „válassza ki” a magyarázó elméletet (Elms, 2005a).

Ezzel párhuzamosan megpróbálom Dalí néhány jellegzetes állatmotívumát, a sörényes oroszlánfejet, rákot, illetve az (imádkozó) sáskát kapcsolatba hozni egy univerzális szimbólummal, az ún. vagina dentata-val. A fogakkal ellátott női szeméremtest,

mint az agresszív női nemiség és a felfaló anyaság szimbóluma mind egyéni (álmok, fantáziák, műalkotások), mind a kollektív (mítoszok, beavatási rítusok) szinten a kasztrációs komplexumhoz, illetve a születés és a halál, a szexualitás és az individuáció egymással összefonódó, egyetemes témáihoz kapcsolódó érzések, szorongások felbukkanását jelzi, egyéni megjelenési formája pedig a konfliktusok megoldásáért folytatott drámai küzdelmet tükrözi. Miközben ennek az életműben betöltött szerepét vizsgálom, igyekszem körüljárni Dalí nőkhöz és saját nemiségéhez való bonyolult viszonyát, és bemutatni a fejlődési krízis sajátos, művészi elaborációs lehetőségeit.

a, A „pszichopatologikus ikonográfia” forrásai

Salvador Dalí, vagy ahogy Sarane Alexandrian nevezte, a reneszánsz ember, aki a pszichoanalízis hitére tért (Maddox, 1993), így vallott saját művei interpretációs lehetőségeiről: „Képeim hétköznapi nyelven való leírásához, magyarázatához különleges elemzésnek kell alávetni őket, mégpedig a lehetséges legbecsvágyóbb, objektív, tudományos szigorral” (idézi Maddox, im 64.). Dalí feltételezte, hogy a szürrealista művészet és a tudomány (egész pontosan a pszichoanalízis) együttesen képes a tudattalan, az „irracionális” meghódítására. Ifjúkori bálványa, Sigmund Freud nem osztozott maradéktalanul Dalí és a pályatársai lelkes optimizmusában: a szürrealistákat 95%-os örülteknek tekintette, bár a Dalíval való 1938-as találkozás némileg meggyőzte az agg mestert (Bókay, Husz, 1997). Az alkotás pszichoanalitikus megértésének lehetőségeiről a magyar Bálint Mihály is szkeptikusan nyilatkozott. Bálint szerint a lélek három területéből (az Ödipusz konfliktus, az östörés és az alkotás) csak az első kettő közelíthető meg pszichoanalitikus módszerrel; utóbbi esetén csak feltételezésekre vagyunk utalva (Bálint 1994). Az Ödipusz-komplexum és az alkotás azonban az archaikusabb rétegekből fejlődik ki: ezért az alkotási folyamat értelmezhető olyan helyreállító törekvésként, amelynek dinamikai hátterét az elsődleges szeretet és annak megszakadása, az östörés jelenti. Dalí nyelvén fogalmazva: *A vágy talánya: anyám, anyám, anyám...*

Dalí családjának története sajátos titkoktól terhes. Az ősök Katalónia északi részén éltek: az ottaniak az állandóan fújó jeges szél, a Tramontana betegének tartották a furcsa viselkedésű vagy hirtelen dühkitörésekre hajlamos embereket, de felelőssé tették a gyilkosságokért és öngyilkosságokért is. Dalí nagyapja állítólag rettegett, hogy a hatása alá vonja a szél, ezért családjával együtt Barcelonába települt. Egy nap - miután jelentős összeget veszített a tőzsdén -, felerősödött paranoiája, és kiállt erkély ablakába azt kiabálva, hogy tolvajok akarják elrabolni a pénzét, és az életére törnek. Ekkor még meg

tudták akadályozni, hogy öngyilkosságot kövessen el, de alig három nap múlva sajnos sikerrel járt. Tettét a család szégyenkezve titkolta, akár csak Dalí egyik nagybátyjának öngyilkossági kísérletét is. A családi kór örökletességétől félve Salvador Dalí egész életében bizonygatta épelméjűségét (Gibson, 1999).

A festő születésekor elhunyt bátyja keresztnévét kapta meg (akár csak Van Gogh, lásd Halász, 2002), amit szülei részéről később „tudattalan büntényként” aposztrofált. Visszaemlékezésében így örökíti meg a felismerés pillanatát: „Életemben először páratlan borzongással tapasztaltam meg a teljes igazságot magamról. Egy pszichoanalitikai értekezés napvilágra hozta azt a drámát, mely személyiségem tragikus szerkezetének alapját jelenti. Arról van szó, hogy lelkem mélyén ott volt a halott bátyám, akit a szüleim annyira szerettek, hogy mikor megszülettem, az ő nevét adták nekem: Salvador. Iszonyú megrázkódtatás volt: akár a megvilágosodás. Ráadásul megmagyarázza azt a félelmemet, amely minden alkalommal megrohant, amikor beléptem szüleim hálószobájába, és megpillantottam halott bátyám arcképét: finom csipkébe burkolt, gyönyörű gyerek volt, a képen olyan szépséges, hogy utána kirívó ellentétül egész éjszaka arról képzelődtem, hogy ezt az ideális fivért a végső rothadás állapotában látom. Csak úgy tudtam elaludni, hogy saját halálomról gondolkodtam, úgy éreztem, koporsóban vagyok, és végre megnyugodtam.” (idézi Gibson, im. 491.) A szövegben felbukkanó sajátos motívumokra a későbbiekben még visszatérek.

Dalí édesanyja, Felípa rendkívül engedékeny, családjáért élő asszony volt. Bár később leánygyermek is született, feltehetően a második Salvador megszületése előtt is erről ábrándozott, ugyanis a gyermek Dalí-t lányként kezelte, és évekig leányruhába járatta. (A festő később meg is örökölte gyermekkori önmagát ilyen öltözékben.) Az ebből kialakult nemi bizonytalanságok miatt a művész egész életében erősen vonzódott az androgün testalkatú emberekhez; egy kortárs Dalí-kutató, M.P. Rodriguez szerint pedig Dalí későbbi feleségében, Galában is az „őseredeti androgünitást” vélte felfedezni (Rodriguez, 2000). Rodriguez e mellett úgy véli, hogy ez a gyermekkori helyzet volt a forrása Dalí identitászavarának, szexuális problémáinak, gyermekkori enuresisének, és az anyja ellen tanúsított későbbi agresszióknak a *Szent szív* (1929) című festményén. Az agresszió úgy kapcsolódik a képhez, hogy később *Időnként élvezettel köpök az anyám portréjára* címmel vált hírhedtté, és hozzájárult Dalí és apja 1929-es konfliktusához.

Az agresszióknak számos pszichoanalitikus szerző, így pl. E. Jacobson szerint jelentős szerepe van a tárgytól való belső differenciálódás folyamatában (Mitchell & Black, 2000), de Winnicott is hangsúlyozta az agresszió és a konfrontáció szerepét a szelf

kialakulásában, főként serdülőkorban (Winnicott 1969/2004). Ezt leszámítva – szemben családjával más tagjaival - a festő egyszer sem öröközte meg imádott édesanyját műveiben; az 1929-es, már idézett *A vágy talánya: anyám, anyám, anyám* című munkájáról Rodriguez úgy vélekedik, hogy azt már egyértelműen majdani felesége, Gala ihlette. Ekkor az édesanya már nyolc éve halott: 1921-ben méhrák áldozata lett.

A nehezen feldolgozható trauma keltette elbeszélhetetlen érzéseket később a festő a rá jellemző exhibicionizmussal és az álom archaikus ábrázoló eszközeinek felhasználásával kísérelte meg kifejezni. Barbara Creed *The monstrous feminine* című könyvében látható róla egy fénykép (23. ábra), amint egy női csípő mögött pózol, amelynek az ölére (méhére) egy rákot helyeztek (Creed, 1993). (Mintha Karinthy ismert sorai elevenednének meg a képen: nem mondhatom el senkinek, elmondom hát mindenkinek...).



23.ábra. Dalí és a méh-rák (Creed, 1993)

A jegyzőként tevékenykedő apa, az idősebb Salvador tekintélyes, autoriter figura volt: Dalí egész életén át tartott tőle, és csak Gala 1929-es felbukkanásakor mert szembe szállni vele. Gyermekkorában mély benyomást tett rá, amikor apja egyszer hazatérve – kérését magyarázandó - a következő szavakkal szállt ki az autóból: „Beszartam!” A gyermek Dalí megalázónak érezte, hogy rettegve csodált apja szándékosan „görög tragédiává” növelte a kínos történeteket, bár könnyűszerrel besurranhatott volna a házba. Az eset - elmondása szerint - tökéletesen megváltoztatta a személyiségét és fordulópontot jelentett az életében. Az egyébként is félszeg, szégyenlős gyermek számára - aki egyébként korábban sem tudott szabadulni az ürülékkel kapcsolatos kényszerképzeteitől - komoly

traumát jelentett, hogy az apja ország-világ füle hallatára szemérmetlenül bevallotta késésének botrányos okát (Gibson, 1999). Ez a jelenet kimeríti a Schultz-féle prototipikus szcena (2005c) kritériumát (belevettség, családi konfliktus, érzelmi intenzitás, fejlődési krízis), tehát élettörténetileg kiemelkedő jelentőségű. Dali az incidenst később *Siralmas játék* című festményén örökítette meg; ezt tartják egyébként első igazán szürrealista alkotásának, amelynek „pszichopatologikus ikonográfiája” (ahogy Dalí nevezte) komoly aggodalommal töltötte el André Breton-t és a szürrealistákat (Maddox, 1993).

A kilenc hónappal a bátyja halála után született ifjabb Salvadorból elkényeztetett, akaratos gyermek vált. Szülei büntudatot éreztek az idősebb fiú halála miatt, egyes életrajzírók szerint (pl. Gibson) mindig is az elhunyt fivért látták benne. Betegesen óvták, mindent megengedtek neki, amit ő később is elvárt a környezetétől. Ha valamit mégis megtagadtak tőle, féktelen tombolásban tört ki, ürülékkupacokat hagyott maga mögött, és még nyolc évesen is ágyba vizelt. A klasszikus a pszichoanalízis a felfokozott uretrálerotikus működésben látja a mérhetetlen becsvágy forrását (Nemes, 2000), amely később a festő egyik központi személyiségvonásává vált. Iskoláskorában Dalí visszahúzódóan viselkedett, eryterofóbiában, a szégyenkezéstől és elpirulástól való félelemben szenvedett. Ekkor alakult ki sáska-megszállottsága is, amelynek jelei később számos festményén fellelhetők. Emellett gyakran tanúsított bizarr, erőszakos magatartást is: élvezetből letaszította egy társát a szikláról, szándékosan levetette magát a lépcsőről, vagy beleharapott egy hangyáktól hemzseggő denevértetembe (Maddox, im).

Dalí közmondásosan teátrális, exhibicionista viselkedése és a szexualitással kapcsolatos szorongásai serdülőkorában bontakoztak ki. Az egyik legfontosabb a maszturbációval kapcsolatos félelme volt: a korabeli orvostudomány azt hirdette, hogy az önkielégítés impotenciát, homoszexualitást, örültséget okoz. Dalí számára a maszturbáció csaknem kizárólagos nemi élvezetforrás maradt egész életében, és ő lett az első és egyetlen képzőművész, akinek ez a munkásságában is nagy szerepet kapott (*Szerkentyű és kéz*, 1927, *A nagy önfertőző*, 1929). Az önkielégítéshez kapcsolódó félelmek mellett a szexuális csökkent értékűség érzése is áthatotta a fiatal Dali életét: a többiekével összehasonlítva saját nemi szervét kicsinek, ernyedtnak találta. (Gibson, im). A képein megjelenő mankók, amelyek önmaguktól megállni képtelen dolgok és testrészek alátámasztásául szolgálnak, eredetileg az impotenciával kapcsolatos szorongások sajátos kifejezési formái lehettek. Nagy szerepet játszott életében a voyeurizmus is: már gyermekkorából leírt átható erejű leleskedési élményeket, ez a hajlama egész életét végig kísérte. (Egy korai, 1921-es festményének például *A voyeur* címet adta.) Később szeretett

orgiákat rendezni, amelyen csak kis mellű nők és nőies vonású férfiak vehettek részt, mivel – amint erre fentebb is utaltunk - erősen vonzódott az androgunitáshoz, és csak az ilyen jegyeket viselő embereket tartotta tökéletesnek. Szexuális irányultsága egyébként már kortársai számára is talány volt. „Lozano, akit egyáltalán nem zavart, hogy homokos, biztosra vette, hogy Dalí alapjában véve homoszexuális. Napnál világosabb volt, hogy be nem vallaná semmi áron, és még kevésbé cselekedne a szerint. De ahhoz nem fér kétség, hogy jobban szerette a férfi testet, mint a nőit.” (Gibson, 1999, 542.) A költő, Federico Garcia Lorca két alkalommal próbálta meg rávenni festő barátját a testi együttlétre, de Dalí feljegyzései szerint „nem történt semmi, mert nem voltam pederasztá, azon kívül fájts is” (Gibson, im 136.). Állítólag amikor Lorca hazatért Amerikából, és meghallotta, hogy Dalí rátalált élete asszonyára, megdöbbsent, mert szerinte a festőnek csak akkor van erekciója, ha valaki a végbélnyílásába dugja az ujját (Genzmer, 2000).

Dalí 1929-ben ismerkedett meg a nála 10 évvel idősebb Gala-val, aki akkor még Paul Eluard felesége volt. A házaspár a feljegyzések szerint meglehetősen perverz házasság életet folytatott: szívesen „kukkolták” egymást más szexuális partnerrel való együttlét alatt. A Gala és Dalí között fellángoló szerelem véget vetett a festő hűgával folytatott, szinte incesztuózus kapcsolatának, és teljesen kifordította magából az amúgy is excentrikus fiatalembert. (Maddox, im). Az asszony lett Dalí múzsája, akiben az őseredeti androgünt, minden dolog egyesülését látta. Szenvedélye az örület határát súrolta, egyszer például erős kísértést érzett, hogy Gala-t letaszítsa a szikláról, és amikor remegve megkérdezte, hogy mit tegyen, a nő nyugodtan azt válaszolta, hogy azt akarja, hogy szerelme ölje meg (Genzmer, 2000). Állítólag csak egyszer szeretkeztek, azt követően a festő továbbra is a maszturbálást választotta felesége helyett. Dalí állítása szerint azért is irtózott a testi kontaktustól, mert apja gyermekkorában „véletlenül” a zongorán felejtett egy orvosi könyvet a nemi betegségekről és azok klinikai tüneteiről, ami egy életre elvette a kedvét a szexuális érintkezés hagyományos formáitól, és a szifilisztől való beteges félelem forrásává vált (Gibson 1999). A *Millet Angelusának tragikus mítosza* című Dalí - könyv azonban ennél többről is árulkodik, bár a művészek analitikus jellegű önavallomásait – amit arra már Beres (1959) is felhívta a figyelmet - célszerű óvatosan kezelni. „Egész életemet átjárta a szerelmi aktustól való rettegés – írja-, amelyet az állatiasság, az erőszak és a vadság legszélsőségesebb jegyeivel ruháztam fel, olyannyira, hogy véghezvitelére magamat teljesen alkalmatlannak tartottam, nemcsak feltételezett fiziológiai képtelenségem miatt, hanem azért, mert félttem az aktus megsemmisítő erejétől, s ebből az

a kényszerképzetem támadt, hogy következményei azonnali halált okoznak.” (Dalí, 1986, 74.)

b, A kripta lakói

Dalí személyiségének egyik paradox sajátossága a mindent kimondás és teljes elhallgatás párhuzamos jelenléte. Az előbbire példa a képein látható exhibicionista önfeltárulkozás és mélylélektani ihletésű önelemzések (pl az *Angelusban*), míg utóbbira meggyászolatlan veszteségei (bátyja, édesanyja) és kimondhatatlan titkai (örület és öngyilkosság a családban, szexuális bizonytalanság). A titok, írja Hermann, „részben elhallgatásra, részben közlésre törekszik... akinek titka van, valóban állandó vágyat érez, hogy a titoktól megszabaduljon. Ha nem sikerül, neurotikus felépítmény jöhet létre.” (Hermann, 1995, 56-57.) Ez utóbbi lelki képződmények egyik formáját, amelynek kialakulása gyakran a „rejtett gyásszal és titkos szerelemmel” függ össze, Ábrahám Miklós és Török Mária *crypte*-nek nevezte el. Hermann még nem kételkedett abban, hogy a titok kimondása és a közös nyelvi jelentés megtalálása gyógyító hatású, Ábrahámék szerint azonban a titok nyelvi feloldásának lehetősége, elbeszélhetősége nem ennyire magától értetődő. A titok elmondhatatlansága és az én szerveződésére nézve pusztító hatása miatt az élmény „bekebelezése” és „megőrző elfojtása” a tudattalanban létre hozza a *crypte*-t, az intrapszichikus sírboltot (Ábrahám, Török, 1998). A *crypte* - mivel nem a freud-i értelemben vett „dinamikus elfojtás”, hanem a már említett „megőrző elfojtás” következtében alakul ki - nem bukkan fel sem a szimbolikusan (elszólás), sem a test konkretizáló nyelvében (tünetek), egyedül a temetésről, sírokról, holttestekről szóló álmok és fantáziák utalnak a létezésére. Ezek Dalí képzeletét már gyermekkorában rabul ejtették. „Csak úgy tudtam elaludni, hogy saját halálomról gondolkodtam, úgy éreztem, koporsóban vagyok, és végre megnyugodtam” – írja már idézett visszaemlékezésében. Fantáziájának lenyomatain, festményein is rendszeresen visszatérnek az enyészet képei, például a nyüzsgő hangyák motívuma. A hangyák ott nyüzsögtek azon a denevértetemen is, amelybe annak idején ellenállhatatlan készletetést érezve beleharapott.

A Dalí-művek a szó szoros értelmében ön-élet-rajzok: az általa paranoia-kritikainak nevezett alkotói módszerrel („delíriumos asszociációk és interpretációk kritikus és szisztematikus objektívációja” – idézi Maddox, 1993. 46.) rendszeresen vizuális (időnként nyelvi) kifejezési formába öntötte az álmaiban és hallucinációiban felbukkanó képzeteket. A paranoia-kritikai módszer a Kris (1952/2000) által leírt bifázisos alkotási folyamatot idézi. Dalí festészetének szürrealista szakaszában, a 20-as, 30-as években keletkezett művein számtalan utalás található különös belső világára: ezek hagyományos értelmezései

jól ismertek (pl. Maddox, im, Rodriguez, im). Az életrajzi elemek és a festményeken felbukkanó motívumok azonban Ábrahám és Török „rejtett gyászról és titkos szerelemről” szóló elképzelései nyomán némileg új megvilágításba kerülhetnek.

Amikor a gyász elbeszélhetetlenné válik, állítják Ábrahámék, a szelf-szerveződés szempontjából építő jellegű introjekció helyett az elveszett tárgy bekebelezése, inkorporációja történik meg. Stavros Mentzos idézett modellje szerint az inkorporáció az internalizációnak az introjekciónál és identifikációnál jóval primitívebb formája, amely főleg a szelf és a tárgy korai differenciálatlansága, vagy a munkamód regresszív visszatérése esetén jellegzetes (Mentzos, én.). Ez a forma a másiknak önmagammal történő helyettesítését jelenti, ami Dalí esetében azért is különösen nyilvánvaló, mert a legkorábbi, traumatikus élményben a meggyászolhatatlan, halott Másikra és az szelfre ugyanaz a szimbolikus jelölő vonatkozik: a Salvador név, ami egyúttal Krisztusra is utal. (Dalí kései, sokak által retrográdnak tartott művészetében előtérbe kerültek a katolikus motívumok.) Erről a „belső csendbe burkolt” fájdalomról, az „elviselhetetlen valóságmozzanat áthelyezéséről” a szenvedő elmondása szerint mit sem sejtett egészen addig a bizonyos pszichoanalitikus értekezés elolvasásáig. Érdekes lenne megtudni, pontosan mely értekezésről is lehetett szó. Hogy ez mikor történhetett, azt nem tudhatjuk, Halász László szerint Dalí 1922 körül, tehát 18 évesen kezdett Freudot olvasni (Halász, 2002). Nem sokkal azelőtt, 1921-ben lett Dalí édesanyja a méhrák áldozata, ami a patológiás folyamatokat minden bizonnyal felerősítette, és fokozhatta a pszichoanalízis iránti érdeklődést.

A szimbolikus jelölők előbb említett azonossága összefügg a szelf és a tárgy határainak tisztázatlanságával is. „Salvador” volt a szépséges báty, akire a szülők vágyai és érzései irányultak, és „Salvador” volt önmaga, a másik, halott Salvador helyettesítője. Bizonyos kortárs szelf-fejlődési modellek szerint amennyiben a szelf magját a Másik reprezentációja alkotja, az súlyos patológiás jelenségek forrásává válhat (Target, 1998). Az életrajzok, önvallomások és visszaemlékezések alapján tudjuk, hogy Dalí rendkívül változatos és komplex pszichés tüneteket produkált élete során a körülhatárolt fóbiáktól és affektív rendellenességektől a szexuális problémákon, nácisztikus és szelfzavarokon át egészen a prepszichózist jelző bizarr viselkedésformákig és hallucinációkig. (Maddox, 1993; Gibson 1999). Bár a modern pszichobiográfia elhatárolódik a patográfiai megközelítésekétől (Schultz, 2005b), úgy vélem, hogy amikor ezek jelenléte nyilvánvaló, azok felhasználása az alkotási dinamika elemzésében – természetesen a redukcionizmus elkerülésével – hasznos lehet. Dalí magatartásbeli különcségeinek és pszichológiai

extremitásainak forrásai közt a Dalí családi helyzete és az anya Rodriguez által hangoztatott, különös nevelési stílusa mellett ott sejthetők a már említett traumatikus, feldolgozatlan veszteségélményt is.

Ábrahám és Török feltételezi, hogy a meggyászolhatatlan elhunyt iránt érzett „titkos szerelem” akár a végsőkéig fokozódhat, kiváltképp, ha szülő vagy testvér az illető. Dalí esetében szülő és testvér *is* van: ez a nárcisztikus és a tárgyszerelem közti átmenet jelentőségére utalhat, amit Róheim hangsúlyozott szublimáció-elméletében (Róheim, 2001). A szerelem halállal való összefonódottsága Dalínál így mind a primer tárgykapcsolat (halott anya), mind a nárcisztikus fejlődés (a halott Salvadorral azonos szelf) esetében szembeötlő. Az elhunytira irányuló vágy kitörése azonban elfogadhatatlan, ezért intrapszichikus titokká válik, nyelvileg, szimbolikusan kifejezhetetlen marad. Dalí csak 1965 (!)-ben festett egy képet *Halott bátyám emlékének* címmel, anyját pedig az ominózus *Szent szíven* - és a Creed-könyvben látható fotón - kívül meg sem „említi” alkotásain (mindkettő az Irving Alexander-féle a pszichológiailag kiemelkedő tényezők indikátora, idézi Schultz, 2005c) Úgy tűnik, halottait bezárta, bekebelezte őket az intrapszichikus sírboltba. Az elveszett tárgy mágikus inkorporálásánk célja, hogy megvédje a szubjektumot a gyász megkövetelte újraszerveződés fájdalmaitól. A bekebelezés, a (halott) Másik megevéseinek fantáziája ott kísért számos Dalí megnyilvánulásában: a gyermekkorban talált döglött, hangyáktól hemzsegő denevér megharapásától az 1936-37-es *Őszi kannibalizmus* című festményig. Az étel, az evés egyike volt a művész rögeszméinek. „A főzés nagyon közel áll a festészetéhez” – állította. (idézi Maddox, 1993. 52-53.) A Melanie Klein által hangoztatott orális mohósággal (Segal, 1997) minden bizonnyal összefüggésben álló konkrét bekebelezés pszichikusan helyettesíti a másik „szájműveletet”, az introjektív beszédet, ami a tárgyhoz kapcsolódó tiltó akadály, az elbeszélhetetlenség miatt nem képes feltölteni az üres száját. A megkapaszkodást szimbolikusan helyettesítő beszédre nem képes száj így a „beszéd előtti, táplálék után sóvárgó, mohó szájja” válik (Ábrahám, Török, im. 135.). A felfokozott oralitás nem csak az internalizációs, hanem az ezekkel párhuzamos externalizációs folyamatokban (lásd Mentzos, im) is megjelenhet. Dalí kortársa, Gosch megörökítette a festő megállíthatatlan verbalizálását. „Hihetetlenül sokat beszélt... Érvelése támadhatatlan volt... Tökéletesen érzéketlennek tűnt. Intelligenciája viszont különleges és megsemmisítő erővel hatott...” (idézi Gibson, 1999, 149.o.) A másik verbális megsemmisítése a korai irigységgel kapcsolatos orális agresszió kifejezésének szublimált formája. Az orális agresszió annak projektív elhárítása nyomán paranoid szorongások forrásává válhat, amitől nárcisztikus

karakterszerkezet védheti a törékeny, sérülékeny szelfet (Kernberg, 1993). Dalí paranoiditása és nárcisztikus grandiozitása közismert, akárcsak az (s ez talán még fontosabb), hogy hogyan volt képes ebből kimagasló művészetet teremteni („A művészet én vagyok”). Freuddal való találkozásának apropóját is a téma megfestése, a *Narcisszus metamorfózisai* című mű bemutatása adta (Bókay, Husz, 1997.).

A bekebelezett, idealizált szeretettárgy annak kimondhatatlan szégyene, titkai és megaláztatása miatt azonban leértékeltté, undorítóvá válhat, Ábrahám és Török kifejezésével „fekalizálódik”, ami kapcsolatba hozható a Dalí-idézetben olvasható „végső rothadással”, és a székllettel kapcsolatos rögeszmékkal. Az enyészet és pusztulás különféle, szeretettárgyakkal kapcsolatos formái rendre feltűnnek Dalí korai érzelmi élményeiből formálódó fantáziáiban. Ezek mintha a szubjektum kialakulási folyamatban Kristeva által oly fontosnak tartott abjekciós folyamat (Kristeva, 1982) meg-nem-történését, elakadását tükröznék. A Dalí-életmű dokumentumai nyomán felsejlő vágy-struktúrában és szelf-szerveződésben az abjekt, a paradox tárgy, amely azért hat egyszerre vonzólag és taszítólag, mert a szubjektum normatív tárgyának ellentétét is magába foglalja, alapvető szerephez jut. Azok a jelenségek, amelyek az átlagos én-alakulás során az abjekció aktusával a formálódó identitástól elkülönülnek – így az öregedés és a halál jelei, a bomló test látványa, a pregenitális organizáció, az autoerotizmust felelevenítő regresszió és a homoszexualitásba hajló szerelem – Dalí vágyai számára sokáig kiemelt jelentőségűek maradnak.

A ki nem mondott titkoknak transzgenerációs vonatkozásai is vannak, melyeknek lélektani vetületét Ábrahám és Török a „fantom” kifejezéssel jelöli. A Dalí családban számos ilyen titok létezett: a báty halála, a felmenők örültsége és öngyilkossági kísérletei. Ezek az örült és halott családtagok (nagyapa, nagybácsi, báty), akikről tilos volt beszélni, Dalí belső kriptájának lakóivá és fantomjaivá válhattak. Feltehetően a tragikus, korai halált halt és meggyászolatlan anyja is „kriptalakó” lett. A 20-as években, amely pályájának legprogresszívebb időszaka, Dalí még művészete nyelvén sem igen beszélt az édesanyja iránt érzett érzéseiről (alexander-indikátor), vagy ha mégis, érthetetlennek tűnő agresszió formájában tette azt - *Időnként élvezettel köpök az anyám képmására.* (Az *Angelusban* már beszél félelméről, de a könyvet jóval később, a 30-as évek végén kezdte írni.) A crypte-elmélet szerint a tiszta, agressziómentes idillt, a legértékesebb kincset (a melankóliásoknak) „a gyűlölet és az agresszió köveiből épített kriptába kell zárniuk” (Ábrahám, Török, 1998, 143.) Ismerjük Dalí vonzódását a perverzióhoz és az erőszakhoz: „Kora gyermekkorától vérbő fantázia jellemezte. Elsősorban saját perverz gyönyörűségei

foglalkoztatták – cinikusan parádézott merészségével és kéjjel átélt erőszakosságával.” (Maddox 1993, 7.) Amíg a crypte „agresszióból épített” falai állnak, addig nem jelenik meg a félresiklott gyász jeleként a fájdalmas melankólia. A depresszív szorongások elleni küzdelemre utalhatnak Dalí jól ismert hipomániás megnyilvánulásai is: a felhangoltság, az állandó beszédkenyszer, a grandiozitás, az impulzivitás, az excentrikus megjelenés. A klein-i tárgykapcsolat-elméletből és a terápiás tapasztalatból jól ismert jelenség, hogy a mániás elhárítások a depresszív összeomlás megakadályozását szolgálhatják (Segal, 1997). A tárgykapcsolat-elméletk szerint veszteségek, a gyász okozta krízis során fellobbanó agresszív indulatok, az ehhez kapcsolódó büntudat és depresszív szorongások a kreatív folyamatok fontos forrásává válhatnak. Haynal André Melanie Klein fogalmait – gyász, destruktív fantáziák, büntudat, jóvátételi igény - felhasználva mutat rá arra, hogy az emberiség legelső műalkotásai, a síremlékek is a destruktív és kreatív folyamatok összefonódása nyomán születtek meg (Haynal, 1985). A (művészi) alkotó folyamatok vizsgálata nyomán számos, a témához különböző irányból közelítő szerző jutott hasonló következtetésre: a rombolás és az alkotás egymással összefüggő jelenségek. (Fromm, 2001; Hermann, 1930/2007; Koestler, 1998; Spielrein, 1912/2008,); optimális esetben a destruktív késztetés tehetséggel és fokozott kreatív készettséggel párosul, és az alkotó folyamat szolgálatába áll.

c, A vagina dentata

Dalí személyiségfejlődése a fentiek szerint nem alakult harmonikusan, huszas éveiben még mindig (túl) intenzíven kötődött hűgához (talán édasanyja korai halála miatt), és autoriter apjával való szembenézés is váratott magára. A Gala iránt fellobbanó szerelme feltevésem szerint elmélyítette késő serdülőkori individuációs krízisét (Colarusso, 2000), ám az intenzív érzelmek a krízissel való megküzdésre serkentették Dalít. A nő felbukkanása azonban a vágyak lehetséges beteljesülése mellett az „alvilági szörnyek”, a szorongások megelevenedését is magával hozta. Ezekben a fantáziákban erotika és a halál szoros összefonódása jelenik meg. „Féltem az aktus megsemmisítő erejétől – írja a festő az *Angelusban* -, s ebből az a kényszerképzetem támadt, hogy következményei azonnali halált okoznak. Ez a rettegés Galával való kapcsolatomban kezdetén újból úrrá lett rajtam.” (Dalí, 1986, 74.) Dalí vallomása e helyütt már a pszichoanalitikus esettanulmányok értelmezéseivel vetekszik. „Gala valójában anyám helyét foglalta el, anyámét, akinek köszönhetem, hogy rettegek a szexuális aktustól, hogy kialakult bennem az a hiedelem, miszerint az aktus végzettszerűen teljes megsemmisüléshez fog vezetni. Ennek a

rettegésnek az eredete kisgyermekkorom egy végzetesen bénító hatású és különlegesen vad eseményére vezethető vissza, amely közvetlen kapcsolatba hozható az Ödipusz-komplexussal. Nevezetesen arról van szó, hogy emlékezetemben, vagy 'hamis tudatomban' él egy kép, amint anyám szopja, szinte felfalja péniszemet." (im. 82.) A Dalí által rettegett koitusz Ferenczi (1928/1997) szerint az anyaméhbe való visszatérés szimbolikus formája, a felnőtt genitális készletében ugyanis újraéled a legősibb vágy, hogy az ember „ebbe az állapotba – amelyből [megszületekor – KZ] kizavarták – visszajusson.” (Ferenczi, 1913/1982, 131.) A vágyott anyai test, a méh Dalí esetében azonban anya betegsége miatt (is) a rákkal, a kasztráló lényel, a megsemmisítő betegséggel asszociálódik. (A nemiség és a betegség – mint fentebb láttuk - már gyermekkorában szorosan összekapcsolódott képzeletében.) Ambivalenciáját leküzdendő Dalí egész életében megmaradt a biztonságot jelentő autoerotikánál, ahol a kéz és a saját test képes megjeleníteni és pótolni az anya-gyermek duáluniót (Hermann, 1984).

A vágyak és szorongások ilyen típusú összefonódását álmokban és mítoszokban gyakran a vagina dentata-nak, a fogakkal ellátott hüvely archaikus, univerzálisan képzetének különféle megjelenési formái fejezik ki. Szép példákat láthatunk régi vagina dentata ábrázolásokra Fellini *Casanova* című filmjében. Casanova egy nárcisztikus krízis utáni sikertelen öngyilkosságot követően egy álomszerű helyszínre téved, besétál egy cethalat formázó építmény belsejébe, ahol egy kezdetleges vetítővel kísérteties ábrákat vetítenek a falra.) A Barbara Creed könyvében található, fentebb bemutatott Dalí-fotó alatt a következő képaláírás olvasható: „Salvador Dalí vigyázó szemét a saját dentata-verzióján tartja” (Creed, 1993). A rettegés 1929-ben, az anyját helyettesítő Galával való megismerkedéskor lett úrrá a festőn: ez a szituáció ismét egy schultz-i prototipikus szcénának tekinthető. A tíz évvel idősebb asszony - mint utaltunk rá - ekkor még Paul Eluard felesége volt, a kibontakozó kapcsolat – és a botrányos *Szent szív* című festmény - pedig elvezetett Dalí és a rettegett apa összetűzéséhez. A szituáció rendkívüli lélektani komplexitása (Dalí – halott anya – apa; Dalí – apa – Gala; Dalí – Gala – Eluard) nemcsak Dalí feltételezett válságára, hanem művészi tevékenységére is erős hatást gyakorolhatott.

Az 1929-es év alkotói szempontból is rendkívül figyelemre méltó volt Salvador Dalí életében. Ekkor nyílt meg első párizsi kiállítása, amelynek sikere nyomán a rövid időn belül a szürrealisták vezéregyéniségévé vált. Barátjával, Luis Bunuel-lel leforgatta híres szürrealista rövidfilmjét, *Az andalúziai kutyát*, festményei közül pedig ekkor készült el számos remekműve: a *Siralmas játék*, *A vágy talánya*, *A nagy önfertőző*, a *Kivilágítatlan örömök*, *A tavasz első napjai*, a *Szent szív*, a *Kielégítetlen vágy* és nem utolsósorban A

vágy lakhelyei. Feltűnő, hogy az összes ekkor készült festményen megtalálható az oroszlán, illetve a vicsorító, sörényes oroszlánfej motívuma. Ez az alexander-i indikátorok közül a frekvenciák kategóriájába tartozik; azon belül pedig a Schultz által „képi ismétlésnek” nevezett jelenséget idézi (Schultz, 2005c).



24.ábra. Dalí A vágy lakhelyei című festménye

A sörényes oroszlánfejről a *Kielégítetlen vágy* című festmény nyomán Rodriguez a következőt írja: „Ez volt az első festmény, amit az iránta [mármint Gala iránt - KZ] érzett vágy inspirált. Ezen a vásznon oroszlánpofák formájában jelennek meg vágyai, félelmei és szexuális fóbiái, amelyek Dalínak a nővel való szexuális érintkezés kiváltotta félelmét szimbolizálja.” (Rodriguez, 2000, 40.). Feltevésem szerint a sörényes oroszlánfej a vagina dentata egyetemes jelképének áttételes megjelenítése: a sörény a nemi szőrzetnek, a nyitott száj pedig a fogakkal ellátott hüvelynyílásnak feleltethető meg. Ellentmondásosnak tűnhet, hogy a képeken hím oroszlán látható, és mégis női szimbólumról beszélünk, de egyrészt a maskulin és a feminin Dalínál sosem differenciálódott teljesen (lásd az androginitás kérdését), másrészt a vagina dentata a nőiség „fallikus”, agresszív aspektusaira utal. A *vágy lakhelyei* című festményen (24.ábra) a kép jobb felső sarkában egy fehér kövön női alsótestet láthatunk, amelynek ölén egy sörény sziluettjét formázó fehér foltban egy nyitott oroszlánpofa helyezkedik el (25.ábra). A szimbólum igen plasztikusan tükrözi Dalínak a nőkhöz, nőiséghez való ellentmondásos viszonyát, akár anyjára, akár feleségére, Galára gondolunk. Az ambivalens női öl - egy magyar író szavaival élve a nagy, torkos állat (Lakatos, 1975) -, a vágy tárgya de egyúttal a legmélyebb szorongás forrása is. Ez az a hely, ahol Erosz és Thanatosz találkozik.



25. ábra. Részlet *A vágy lakhelyeiről*: az oroslán és a női öl sűrítménye

A vagina dentata a világ vallásaiban és mítoszaiban gyakran fellelhető egyetemes szimbólum (Hoppál, Jankovics, Nagy, Szemadám, 1994). Az agresszív női nemiség és a felfaló anyaság e jelképe a kasztrációs komplexumhoz, tágabb értelemben a szexualitás, a születés és a halál összefonódó, egyetemes kérdéseivel kapcsolódó érzések, szorongások kifejezője mind egyéni (álmodok, fantáziák, alkotások), mind kollektív (mítoszok, beavatási rítusok) szinten. A pszichoanalízisben (Mijolla, 2005) a jelenséget a száj és a vagina azonosítását feltételező infantilis szexuális fantáziából eredeztetik. Az anyától, a nőktől és a kasztrációtól való félelem e fantáziaképződményét a különféle pszichoanalitikus megközelítések más és más jelentéssel ruházzák fel a feltételezett pszichodinamikai háttértörténekek alapján (26. ábra).

1. Az orál-szadisztikus készletének projekciója
2. A fúziós vágyak, az inceszt kötődés fennmaradása miatti büntetés félelme
3. A koitusz, mint intrauterin regresszió vágya okozta szorongás (Ferenczi nyomán),
4. A közösülés, az ősjelenet szadisztikus értelmezése
5. A koitusz alatti inkorporáció fantáziája (M. Klein)
6. A nő/anya saját kasztráltsága miatti bosszútól való félelem (René de Mondry)
7. Az üldözött tárgyat (Segal)
8. A genitáliák általi felfalás, mint biszexuális vágy

26. ábra. A vagina dentata pszichoanalitikus értelmezései (Mijolla, 2005)

Bár a *Bevezetés a pszichoanalízisbe* egyik előadásában utal a női genitálé és a száj tudattalan összekapcsolására (Freud, 1917/1993), Barbara Creed szerint különös, hogy a vagina dentata Freud műveiben egyszer sem fordul elő. A *Kísérteties* című 1919-es tanulmányban a bécsi mester ír arról, hogy a neurotikus férfiakban a női nemi szerv látványa nyomán sajátos szorongás léphet fel. A „kísérteties” érzés alapját ebben az esetben egyrészt az elfojtott Ödipusz-komplexum lényegi részét jelentő kasztrációs szorongás adja (a pénisz hiányának a látványa nyomán), másrészt viszont az ún. anyaméh fantáziákból is táplálkozik. ”Neurotikus férfiak azt magyarázzák – írja Freud -, hogy a női nemi szerv számukra kísérteties. Ez a kísérteties (unheimlich) hely azonban az embergyermek számára az ősi otthonnak (Heim) bejárata, azé, ahol egyszer és legelőször mindenki lakott. A szerelem honvágy (Liebe ist Heimweh), szól a viccelődő mondás.” (Freud 1919/1998, 76 -77.). Freudnál így a kasztrációs komplexum és az anyaméh-fantázia („már jártam ott”) egymástól függetlenül válik a „Kísérteties” forrásává, bár a fenti idézet utolsó mondata mintha implicite utalna arra, amit Ferenczi később komplex elméletté fejlesztett (Ferenczi, 1928/1997).

A pszichoanalízis atyja Barbara Creed szerint valamilyen oknál fogva nem jutott el addig a felismerésig, hogy *A vágy lakhelye*, az anya teste, ahova Ferenczi szerint tudattalanul visszavágyódunk, egyúttal kiváltja kasztráció és a szubjektum megsemmisülésének félelmét is. Ezt annyiban kell módosítani, hogy bár nem vált elmélete meghatározó részévé, de a *Leonardo*-tanulmányban Freud eljutott az anyai-női sötét oldalának a megfogalmazásáig (1910/1982). Creed szerint Freud, aki a nőt mindig kasztrálnak látta, és sosem kasztrálónak, nem vette figyelembe, hogy számos olyan mitológiai és művészi alkotás (illetve álom és fantáziaképződmény) létezik, amely egyértelműen tükrözi ez utóbbi létezését. „A női kasztrátorról szóló mítoszok – írja Creed -, tisztán rámutatnak a férfiúi félelmekre és fantáziákra, amelyek a női genitálékat csapdaként, fekete lyukként látatják, amely elnyeli és feldarabolja őket. A vagina dentata a pokol kapuja – a nőt, mint az ördöghöz való bejáratot szimbolizálja... A vagina dentata megmutatja a nő kettős természetét: paradicsomot ígér, hogy rabul ejthesse áldozatait.” (Creed 1993, 106.). Creed könyvének mellékletében található a már említett fotó Daliról és a méh-rákról. Az álomszerű kép jelentése freudi értelemben túldeterminált: a fentiek alapján nem csak az édesanya halálára és az elbeszélhetetlen gyászra, hanem a nőtől, mint kasztrátortól való félelemre és Dalí férfiasságának (?) különös történetére is utal.

A katalán festőóriásnál az oroszlánfejen és a rákon kívül még egy harmadik állatmotívum is kapcsolható a vagina dentata, „az agresszív női nemiség és a felfaló

anyaság” izgalmas témájához. A sáska, különösképpen a hímet az aktus alatt bekebelező nőstény imádkozó sáska megtestesíti a koitusz alatti inkorporáció klein-i fantáziaképzetét. Ezzel kapcsolatos elgondolásait Dalí már említett, *Millet Angeluszának tragikus mítosza* című könyvében (1986) fejt ki részletesen. Millet „tébolyító” művének emberpárját vizsgálva Dalí felfedezte, hogy a nő testtartása tökéletesen megegyezik az imádkozó sáska nőstényének várakozó magatartásával, a rovar pedig tökéletesen illusztrálja a Millet *Angeluszában* rejlő tragikus mítoszt.



27. ábra. Millet *Angelusza* és az imádkozó sáska Dalí könyvében (Dalí, 1986)

Ez a mítosz nem más, mint a férfi (esetünkben Salvador Dalí) elkerülhetetlennek érzett sorsa, az anyai, női kasztrátor általi megsemmisítés a szexuális együttlét során. „Mindig úgy képzeltem, hogy szerelmi aktus esetén nekem is ugyanazt a sorsot kell elszemvednem, mint az imádkozó sáska hímjének.” (Dalí, 1986, 74.o.) Az imádkozó sáska alakja magában foglalja az erotika és a halál összefonódását, az orális agresszió, a bekebelezés, a kannibalizmus témáját. (27. ábra) Távlabbi asszociációként Dalí megemlíti, hogy a sáska testtartása párhuzamba állítható a támadásra készülő kenguruéval is, amely elősegíti „az anyával kapcsolatos vágyképek felszínre törését azáltal, hogy ennek az állatnak az ábrázolása különleges és felkavaró méhen belüli állapotokat idéz” (Dalí, im. 82.). A vagina dentata visszatérő szimbolikus ábrázolása Dalínál (pl. az 1929-es festmények oroszlánfejei) pszichobiográfiai szempontból a képi ismétlés kategóriájába tartozik, az Irving Alexander által a pszichológiailag kiemelkedő indikátorok kategóriájába (Schultz, 2005c). Ugyanakkor a gyermekkrakzokra is jellemző grafikus automatizmusnak is

tekinthető, amelyről Dracoulidés azt írja, hogy „valamely szimbólumnak... az ismétlése felszabadító tendenciát képvisel, s gyakran terapeutikus hatással jár a neurotikus gyermemekeknél, akik ugyanannak a motívumnak hosszú sorozatban való ismétlése után megnyugszanak, s többé nem ismétlik meg a motívumot. Az ismétlés a felnőtt művészeknél is megszűnik, mihelyt fellép valamilyen katartikus effektus.” (Dracoulidés, 1973, 268.) A trauma szimbolikus (művészi) elaborációja, amely az én közreműködését feltételezi, helyreállító tendenciának tekinthető, a lodolgozási mechanizmusok segítségével végül helyreállítja a szelf egyensúlyát (Bibring, 1943.) A motívum Dalí által kidolgozott egyik változata, az imádkozó sáska a a sacrum képzetköréhez is elvezet, így mindannak a hordozója lesz, amit Georges Bataille *Erotika* című könyvében az erotika, a halál és a szentség elválaszthatatlan egységének nevez (Bataille, 2001).

d, Erotika, halál és szentség: utazás az alvilágba

Az összehasonlító vallástörténet nagyja, Mircea Eliade a kasztráció és vagina dentata szimbolikájának elemzésekor a beavatás motívumán keresztül fontos szakrális elemekre is utal (Eliade, 1999). A kasztráció nála a beavatás fontos pillanatát jelentő, és a „szintáttörést” lehetővé tevő szimbolikus halállal egyenértékű, amelynek nyomán a beavatott újjászületik, és feltáru előtte a szentség dimenziója. Részletesen idéz egy afrikai rítust, amelyben az operálók oroszlán- (!) és leopárdbőrbe öltöznek, és rávetik magukat az avatandó nemi szerveire. Az operálókat olykor szó szerint „oroszlánnak” hívják, a körülmetélést (vagyis a kasztrációt) pedig a „megölni” ige fejezi ki. A subincisio nyomán a beavatott - az istenekhez hasonlóan – androgünné (!) válik. A beavatási forгатókönyvekben a rituális halál előidézésének eszköze a kasztráció/körülmetélés mellett az ezzel analógiába állítható istenség általi feldarabolás; egyik változata a Földanya vagina dentata-jának fogai közötti megőreletés és az elnyeletés.

Számos mítosz szól a vagina dentata-n történő áthaladásról, a barlangba, szakadékba történő veszedelmes behatolásról, amelyek a Földanya belsejének, a Másvilág bejáratának, a pokol kapujának a szimbólumai. (Creed ugyanezeket a kifejezéseket használja, amikor a vagina dentata pszichológiai jelentőségére utal.) Az átjárók különválasztják a közvetlen, profán valóságtól elszakadni képteleneket azoktól, akik alkalmasak a magasabb igazságok, a „szentség” megtapasztalására (Eliade, 1999). Ezek a jelképek nem csak mítoszokban, hanem álmokban, fantáziákban, hallucinációkban is felbukkanhatnak.

Az eliade-i felfogáshoz közel álló jungi pszichológia szerint ezekben a mítoszokban és álmokban az alvilág a tudattalant szimbolizálja, az alászállás, a „kathabasis” pedig az individuációs folyamat kezdetét jelenti (Jung, 1993). A „pokoljárás” során a hősnek, a beavatandónak meg kell küzdenie az alvilág szörnyeivel, vagyis saját komplexusaival, és integrálnia kell a felszabaduló tudattalan tartalmakat. Az ezt követő lelki, szellemi „újjászületés” során megformálódik a teljesebb személyiség, amelynek középpontjává az ego helyett a „Selbst” válik. A pszichológiai, pszichoterápiás és mitológiai narratívumok szerkezete feltűnő hasonlóságot mutat, ami korántsem véletlen. Az egyéni lét és sors kibontakozása, amely a kezdeti „ártatlanságból” a „bűnbeesésen” át jut el a „megváltásig” olyan univerzális történeti sémának feleltethető meg, amely időtől és tértől függetlenül jelen van mind az egyéni és kollektív mítoszképzés folyamataiban (Hesse, 2000). Ez a narratívum Lawrence Elsbree öt történeti alapkategóriája közül az „utazás” illetve „a beteljesülés keresése” jellegzetességeivel mutat rokonságot, míg Northrop Frye nyomán (kedvező kimenetel esetén) a komédia archetípusához közelíthető (McAdams, 1988). A párhuzamokat a 28. ábra szemlélteti.

Mélylélektani szituációk	Mitológiai szituációk
Intrauterin helyzet (Ferenczi), duálunió (<i>Hermann</i>), szimbiózis (<i>Mahler</i>)	Paradicsomi ősállapot, ártatlanság
Születési trauma (Rank) szeparáció (Mahler), őstörés (Bálint)	Bukás, bűnbeesés, kiűzetés
Intrauterin regresszió vágya (Ferenczi), újraközeledés (Mahler)	Paradicsomi nosztalgia, az ősállapot visszaállításának vágya
Rosszindulatú regresszió (pszichopatológiai jelenségek), Jóindulatú regresszió (terápia, Bálint), „regresszió az én szolgálatában (Kris)	Túlvilági utazás, szimbolikus halál (szétszaggatás, elnyelés) beavatási folyamat
Újrakezdés (Bálint), individuációs folyamat (Jung), a személyiség reintegrációja a terápia során	Újjászületés, a transzcendencia, megtapasztalása, szintáttörés, megváltás

28. ábra. A mélylélektani és a mitológiai témák párhuzamai

e, Avilági utazás, pszichopatológiai válság és az alkotási folyamat

Az emberi kultúra történetében rendre feltűnnek olyan „prométheuszi” személyek, akik magukra vállalják az „alvilági utazás” veszélyeit, hogy megszerezhessék a tudást, és elhozhassák az embereknek az „istenek üzenetét”. Ezek a közvetítők mindig kiválasztottak, beavatottak: próféták, sámánok, filozófusok, művészek, szent örültek, akik eksztatikus „túlvilági” utazásaik során tesznek szert kivételes tudásukra. Az „utazók” gyakran a

társadalom perifériáján elhelyezkedő, magányos, meg nem értett figurák, akiket a közfelfogás örülnek bélyegez (Földényi, 1992). Az istenek üzenetének közvetítői és a lélekvezetők a mitológiában gyakran isteni származásuktól fogva androgünök, vagy mind a két nem tulajdonságait hordozó hermafroditák, mint például Hermész. (Kerényi, 1984.) (Az androgünitás szerepét Dalí életében más szempontból már érintettük.) A pokoljárás motívumát Freud *Álomfejtésének* vergilius-i mottójában is felfedezhetjük („Hogyha nem lágyul a menny: Acherónt verem én fel!”), az *Álomfejtés* élményalapját szolgáló „önanalízis” maga is tekinthető egyfajta belső pokoljárásnak.

Az utazó, a pokoljáró „prototípusának” tekinthető sámán az utazás előtt egy örülethez hasonló dezintegrációs fázison, krízisen megy keresztül, amelyet Eliade „pszichopatológiai válságnak” nevez (Eliade, 2005). A belső utazás különféle formái (álom, örület, megszállottság, pszichedelikus állapotok, ihlet) a pszichológia szemszögéből regresszióknak, a mitológia fogalmi alapján szimbolikus halálnak, beavatásnak tekinthetők, és az új megszületésének, a reintegrációnak az előfeltételeit jelentik. Az utazás során a személyiség bizonyos részei regrediálnak, és a benső tartalmak az elsődleges folyamatok hatása alá kerülnek (Kris, 1952/1990). Az alkotáshoz szükséges, átmeneti regressziót, „dezintegrációt” az különbözteti meg a pszichotikus széteséstől, hogy egy az „énen belüli kreatív alrendszer” (Beres, 1959) átveszi a személyiség egészének problémáit, és biztosítja azoknak a folyamatoknak az épen maradását, amelyek a krízis kreatív megoldását jelentő reintegrációhoz és alkotáshoz nélkülözhetetlenek.

A fentiek nyomán Salvador Dalít akár ilyen „prométheuszi” személynek, egyfajta modern sámánnak is tekinthetnénk, aki művészete nyersanyagául felhasználta látomásait extatikus (belső) utazásai és pokoljárásai során élte át. Az általa leírt „paranoia-kritikai” alkotói módszer azonban túlmutat ezen, és jóval komplexebb, mint a regresszív működésmódokat, a tudattalan automatizmusát felszabadítani igyekvő átlagos szürrealista törekvések. Dalí álmait, fantáziáit és hallucinációit nagyon szigorú kritikai elvek alapján dolgozta fel és formálta műalkotássá, miközben – a nagy művészekre jellemzően és a Freud által is hangoztatott módon (Freud, 1917/1986) – eltávolította azokat eredeti, személyes forrásaiktól. A 20-as évek végén és a 30-as években született, progresszív festményei így nem egyszerűen a tudattalanjában tett kalandozásainak dokumentumai: általános érvényű létigazságokat fejeznek ki, amely rendkívüli szuggesztivitásuk erejét adja.

3. A nyelvi kreativitás és megvalósulása

3.1. Nyelv és lélek

a, A nyelv jelentősége és Freud nyelv-szemlélete

A nyelvhasználat kitüntetett jelentőségére már Dilthey (1900/2003) is utalt, amikor azt állította, hogy az emberi benső csak a nyelvben találja meg teljes, kimerítő, és érthető kifejezését. Úgy vélte, hogy csak a rögzített nyelvi emlékek értelmezése válhat általános érvényűvé, melynek célja, hogy jobban megértsük a „szöveg” szerzőjét, mint ő saját magát. Paul Ricoeur később rávilágított, hogy a pszichoanalitikus interpretációk, valójában szövegtelmezések, hiszen az analitikus nem a páciens álmát elemzi közvetlenül, hanem azt a szöveget, amelyet a páciense az álom élménye nyomán megfogalmaz (Ricoeur, 1993). Ennek nyomán kézenfekvőnek tűnik, hogy analógiát vonjunk művészi alkotási folyamatot végző író, és az önismereti folyamatban a saját élete narratívumát „megíró” kliens tevékenysége között. Mindkét folyamatra igaznak tűnik az, amit Hans Loewald mondott az analitikus szituációról: „az a felszólítás, hogy inkább szavakban fejezze ki magát, mintsem mozgásban és tettekben, arra kényszeríti a páciens, hogy az egész mentális aktivitást a nyelv keskeny csatornájába terelje” (1980a, 179.). A nyelvhasználat így intenzívebb lesz, és jobban rezonál az egész érzelmi szituációra. Az író és a páciens tehát nyelvi alkotó folyamatot végez a maga szintjén, melynek célja a szelf megkonstruálása, a kohézió kialakítása, fenntartása. A nyelv használata a terápiában, a beszédben és az írásban szinte mágikus erővel bírhat: képes helyreállítani a fragmentálódott szelf egyensúlyát. Kosztolányi Dezső *Nero a véres költő* (1972) című regényében leírja, hogy a bomlott lelki egyensúlyú Nero Seneca tanácsára írni kezd, és ennek nyomán megnyugvásra lel. A szimbólumhasználat gyógyító hatására épül a verbális pszichoterápiák évszázados hagyománya is.

A művészi és klinikai evidenciákon túl a 80-as évek óta empirikus bizonyítékok is rendelkezésre állnak arra vonatkozóan, hogy a mentális tartalmak szövegbe öntésének folyamata mérhető hatást gyakorol a pszichés és fizikális egyensúlyra. James Pennebaker és munkatársai (2001) 50 diákot kértek meg, hogy 4 napon keresztül napi 20 percig írjanak magukról. Akik érzelmileg fontos kérdésről írtak, azoknál később immunfunkció-javulást mutatkozott, kevesebb orvosi konzultáción vettek részt az elkövetkező időszakban és kevesebb gyógyszert szedtek. Szubjektíve is jobban érezték magukat, és részben tanulmányi eredményeik is javultak. Az írás gyötrelmesebb volt számukra, mint a kontroll csoport tagjainak, de 3 hónap múlva szignifikánsabban boldogabbak voltak, és

visszatekintve pozitív élménynek élték meg a folyamatot. Úgy tűnik, a belső tartalmak nyelvi eszközökkel elért externalizációja olyan „optimális távolságot” (Scheff, idézi Kahn, 1981) teremt a konfliktusok átélése és feldolgozása számára, amely lehetővé teszi a megfelelő involváltságot, de a még integrálatlan affektusok nem válnak olyan intenzitásúvá, ami szelf-fragmentációt okozna.

A nyelv, a nyelvhasználat és a pszichoanalízis lehetséges kapcsolódásai nyomán bizonyára sokaknak először Lacan jut eszébe és az ő sokat sokat emlegetett mondása, miszerint a „tudattalan úgy van konstruálva, mint egy nyelv”. Én magam inkább Fónagy Ivánnak adok igazat, miszerint inkább „a nyelvet kell minél jobban megismerni a pszichoanalízis segítségével, és nem a tudattalant a nyelvből kiindulva” (Fónagy, 1997b, 53.). Az alábbiakban is ezt az elvet követem.

Az I. részben Freud munkásságának első felét „a tudattalan nyelveinek feltárásaként” határoztuk meg. Vajon milyen szerepet tulajdonított a verbális nyelvnek a pszichikus működésben? Noha a pszichoanalízis verbális terápia, és a terápiás gyakorlat kezdetektől fogva a nyelvi megnyilvánulások értelmezésére irányult (szabad asszociációk, elvétések, álmokról, élettörténeti eseményekről konstruált beszámolók), és az elméleti írásaiban mind nagyobb szerepet kapott a verbális nyelv, Freud nem dolgozott ki explicit, átfogó nyelvelméletet. Ennek egyik oka, hogy a személyes nyelvhasználat sokkal kevésbé tűnt problematikusnak a korabeli kultúra kontextusában, mint a mai, megváltozott civilizációs körülmények között. A bécsi századforduló polgárai alapvetően jól ki tudták fejezni magukat verbálisan, az önkifejezés problémái gátlásokból, elfojtásokból eredtek, amelyek terápiás feloldása után a tudatos nyelvi expresszió színvonala és hatékonysága optimalizálódott. George Steiner szerint azonban a mai analitikusok nemigen akadnak olyan páciensekre, aki Freud pácienseire hasonlítana a nyelvhasználat területén. Steiner szerint a legdrámaibb változás a tudattalanig ható „belső beszéd” jelentőségének csökkenésben figyelhető meg, ami együtt járt a külső beszéd mennyiségének megnövekedésével (Steiner, 1993).

Az explicit nyelvelmélet hiánya ellenére Freud írásai során több alkalommal visszatért a nyelv, a tudat és a tudattalan viszonyának kérdéséhez; nézeteit leginkább *A tudattalan* (1915/1997), utolsó fejezete és *A pszichoanalízis foglalatja* (1940/1982) alapján rekonstruálhatjuk. Freud feltételezte, hogy a tudatos és tudatelőttés „szóképzetek” és a tudattalan „dologképzetek” közt van egy természetes, eredeti kapcsolat, ami a tudatosság lényegének tekinthető. Ha egy lelki tartalom tudattalanná lesz az elfojtás nyomán, ez a kapcsolat megszakad. Az analitikus interpretáció az elfojtás eltávolításával újra

összekapcsolja azokat a komponenseket, amelyek eredetileg együvé tartoztak, létrehozva a magasabb rendű mentális működést. Ahol az ösztönén volt, ott a dologképzetek szóképzetekhez kapcsolása nyomán én lett. A dologképzet és a szóképzet fogalmait a mai kognitív pszichológia kifejezései közül leginkább az analóg illetve propozícionális reprezentáció kifejezésekkel helyettesíthetjük (Eysenck, Keane, 1997).

A viccről szóló esszében Freud a nyelvi forma szerepére is kitért. A retorika és a poétika ősidők óta foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy bizonyos nyelvi kifejezések és fordulatok azonos szemantikai tartalom ellenére nem mindig azonos hatásúak a hallgató számára. A nyelvi vicc – állítja Freud- csak egy meghatározott nyelvi forma esetén működőképes, és tud létrehozni örömet és katarzist, amikor az örömelv irányította működés például képes átalakítani a szavak alakját úgy, ahogy a gyermekek játszanak a szavakkal. (Freud ezt az „elrontott vicc” jelenséggel demonstrálja.) A nyelvi humor esetében azonban nem csupán a cenzúra kijátszása nyomán felidézhetővé vált tudattalan tartalom befogadásával lehetővé váló ösztönlevezetés kelt örömet, hanem emellett a pszichikus apparátus hatékony működésének átélése is élvezetessé válik. Freud nézeteinek eme kettőssége – a tartalom vs. a forma meghatározó jellege - az álomról, a művészetről, az ösztönökről vallott felfogásában is tükröződik (Gombrich, 1998; Mitchell, Black, 2000).

b, Nyelvpszichológiai elképzelések a budapesti iskola tagjainak elméleteiben

A nyelvhasználat pszichológiai sajátosságai az interdiszciplináris beállítottságú budapesti iskola képviselőit is foglalkoztatták (Bókay, Erős, Lénárd, 2008, szerk.). Ferenczi *Az obszcén szavakról* (1911/2000) című írásában kimutatta, hogy a trágár szavak érzelmi ereje abból fakad, hogy olyan sajátossággal bírnak, amely a szavak archaikus használatát jellemzi. A fogalmak a gyermekkori használat során még nem különülnek el a dolgoktól, hanem ugyanúgy a részüket jelentik, mint a látvány, a hang, a szag. A valóságérzék fejlődésével a gyermek megtanulja, hogy a szó csupán jelöli a dolgot, és nem egy vele. A szexuális tartalmú szavaknál ez a „visszavonás” szexuális elfojtás következtében csak részlegesen megy végbe, így az obszcén szavak a látványhoz vagy a hanghoz hasonlóan képesek felidézni magát a dolgot. *A valóságérzék fejlődésfokai*-ban (1913/1982) a realitásérzék fejlődésének harmadik szakaszát a „mágikus szavak és gondolatok időszakának” nevezte, és utalt rá, hogy ennek sajátosságai, vagyis hogy a gondolat és a szó képes megjeleníteni magát a dolgot, regresszív állapotokban visszatérhet. Ez az ősi sajátosság azonban nem a mindennapi jelenségekben is megfigyelhető. A babonában,

bűvészetben, vallásos kultuszban is igen nagy szerepet játszik a szavak ellenállhatatlan hatalmába vetett hit, akár csak az imák, átkok és varázsigék esetében. A nyelv jelentősége Ferenczi traumákkal kapcsolatos elképzeléseiben is megjelenik (1933/2006). A trauma során a fájdalom elviselhetővé tételének végső eszköze a mentális apparátus dezorganizációja, aminek következtében az átélt események nem regisztrálódnak a megszokott formában, vagyis nem alakulnak ki elbeszélhető emléknymok. Ezért a trauma „elbeszélhetetlenné” válik, és a pszichikum gyakran visszatérő álmokban vagy traumaismétlő magatartással igyekszik lereagálni azt, míg az esemény verbális narratívája érzelmek nélküli, „üres beszéd” (Lacan) formáját ölti. A terápia során a trauma regresszív újra átélése során a terapeuta segéd-énként a segítheti a szavakba öntés, a szimbólumhoz kapcsolás folyamatát. Ferenczi szerint a traumák kialakulását sajátos érzelmi-kommunikációs helyzetek implikálják, amelyet a „nyelvzavar” kifejezéssel igyekezett megragadni (1932/2006).

Ferenczi legközelebbi tanítványa, Bálint Mihály fő munkájában, *Az őstörésben* (1967/1993) a nyelvhasználat két szintjét különítette el. A „felnőttnyelv”, az egyezményes, szimbolikus nyelvhasználat a lélek Bálint szerint az ödipális területen használható eredményesen. Ha ugyanazt a preverbális sérüléseket, az őstörés szintjén próbáljuk alkalmazni, akkor nagy nehézségekbe ütközünk. A preverbális élmények nagyon nehezen fejezhető ki szavakon keresztül, és nagy a veszélye, hogy a regresszív állapotokban – mivel „a tudattalanban a szavaknak ugyanolyan bizonytalanok a körvonalai és árnyalatai, akár az álombeli képeknek” (Bálint, im. 92.)-, félreértés, nyelvzavar alakul ki a kezelő és betege közt. A „rámenős, mindentudó, talán lehangoló, saját nyelvét és értelmezéseit megfellebbezhetetlen következetességgel használó” (u.ott, 101.) szakember, állítja Bálint, „felettes-én-intropressziót” követ el páciensén. Hasonló folyamat zajlik le az utódját szocializáló és beszélni tanító anya és a gyermeke között is. De mi történik azzal, ami ezen, az anya és a terapeuta által elfogad(tat)ott tartományon túl van? „A többi, a szavak birodalmán kívül rekedt élmény vagy csak fölöttébb elmosódottan és pontatlanul, vagy egyáltalán nem fejezhető ki.” (u. ott, 100.) Bálint erre vonatkozó feltevéseivel – de más gondolataival is – a 20. század végi szelfpszichológiát előlegezi (Ornstein, 2010). Ezek a lelki tartalmak azok a mentalizálatlan, integrálatlan affektív szelftartalmak, amelyekről Stern, Stolorw és Atwood és mások is beszélnek (Karterud, Monsen, 1999). Bálint nyelvi érdeklődését emellett könyveiben felbukkanó etimológiai fejtegetései és „nyelvújító” törekvései is tükrözik (oknofília, filobatizmus, lásd Bálint, 1959/1997)

Hermann Imrét elsősorban az érdekelte, hogy az ösztönimpulzusok, az indulatok levezetése hogyan válik lehetségessé szavakban a terápia során. Két kérdés foglalkoztatta: van-e valami a beszédben, ami kedvez az indulatok levezetődésének, illetve hogy létezik-e olyan belső erő, ami az egyént „a nyelvi kifejezés felé hajtja” (Hermann, 1995, 52.) Hermann ezt több szinten igyekezett megragadni. A *hang* a legszorosabban kapcsolódik az indulatok kiéléséhez, míg a *szó* kimondásának mágikus hatásához kapcsolódó feltételezések és érzések azok gyermekkori használatának jellegéből, illetve e jelleg regresszív visszatéréséből fakad (ahogyan azt Ferenczinél). A *gondolat* kimondása annak objektivációja és időbelivé válása miatt hatékony, a beszéd emellett megszabadít bennünket a „csak-én” nárcisztikus zártságától is. A beszéd által az indulat szocializálttá, kultúrálttá, szublimálttá válik. A beszédnek az ösztönelméleti vonatkozások mellett tárgykapcsolati sajátosságai is vannak: képes áthidalni a fizikai távolságot, ezáltal az anyáról való leválás után lehetővé teszi a szimbolikus megkapaszkodást. A beszéd zavarai, például a dadogás, a megkapaszkodás frusztrációjára, korai tárgykapcsolat zavaraira utalnak (Hermann, 1984). A nyelvhasználat eme komplex lélektani sajátosságai teszik lehetővé a lelki zavarok verbális terápiáját. „Az indulat-automatizmusokat a beszéd irányába kell vezetni, így és csak így jöhet létre elméletileg analitikus felismerés, terápiailag pedig levezetés” (u.ott, 51.) Hermann Imre volt a kiképző analitikusa Fónagy Ivánnak, a világhírű nyelvész-pszichoanalitikusnak.

A legátfogóbb nyelvelméleti törekvések a budapesti iskola tagjai közül Hollós István nevéhez fűződnek. Az *Álomfejtés* fordítója *Felemelkedés az ösztönnyelvtől az emberi beszédig* (2002) című, befejezetlenül maradt írásában komplex pszichoanalitikus nyelvelméletet igyekezett kidolgozni. Hollós pszichofonetikai elképzeléseiben – Hermannhoz hasonlóan – az ösztönelméleti vonatkozásokon túl én-pszichológiai és tárgykapcsolat-elméleti perspektívákat is igyekezett megragadni (Takács, 2008). Az affektív tónussal járó hangkiadás az erogén zónák mentén szerveződik (orális, anális, uretrális), ezért primer örömeztetést kelt. Hollós a libidófejlődési szakaszok sajátosságait összefüggésbe hozza a beszédhangok megjelenésével. Így labiális-orálisnak írja le az *m*, *p*, *b*, *f*, *v* hangcsoportot, anális-gutturálisnak a *k*, *g*, *h* hangokat, dentális-uretrálisnak az *s*, *sz*, *cs*, *n*, *t*, *d* alakzatokat. Az ödipális szakaszban a lingvális-genitális *l* és *r* kerül sorra. Érdekes összevetni ezt az elképzelést Hermann teóriájával, aki a hangkiadás fejlődését a megkapaszkodási ösztön alakulásával igyekszik összevetni. „A hangképzés nem független a megkapaszkodási és az elszakadási törekvéstől. A gyermek hangadásában kezdettől fogva igen határozottan meg lehet különböztetni a 'centripetális' és a 'centrifugális'

hangok csoportját. Az *m* és az *n* befelé irányulnak, ezzel szemben a zárhangok, a *p* és *b*, a *d* és *t* kifelé. Az első esetben a hangadás 'endocentrikus' tendenciája érvényesül: a beszélő önmagának beszél, a második esetben a tendencia 'exocentrikus', ezek a hangok a külvilághoz szólnak. Az első hangcsoportnak a fogás, átkarolás, a magához vonás a megfelelője, a másodiké a rámutatás és az önmagából kivetés." (Hermann, 1984. 484.) Hollósnál a hangkiadás, majd a beszéd az ösztönkésztésekhez való kapcsolódás mellett az én születendő cselekvőképességének érzését is erősíti, mivel az én a test határain történő változásokhoz kapcsolódik. Emellett a hangkiadásnak fontos szerepe van az én és a nem én kialakulásában, tehát a tárgykapcsolatok megformálódásában is, hisz a szeretett személyekkel való kapcsolathoz folyamatosan hangjelenségek kapcsolódnak. Hollós együttműködött Kosztolányi Dezsővel, akivel közösen alkották meg számos pszichoanalitikus fogalom magyar változatát; Kosztolányi róla mintázta az *Édes Anna* Moviszter doktorát (Lengyel, 1998b), míg Fónagy Ivánhoz, szoros barátsággal fűzte (Takács, 2008).

Fónagy a nyelvhasználat lélektani sajátosságait a pszichoanalízis segítségével igyekezett megragadni. A grammatika a nyelvvel, mint önkényes jelek rendszerével foglalkozik, ám a nyelvnek van egy ősbibb rétege is, amiről a hivatalos nyelvészet Fónagy szerint szinte egyáltalán nem vesz tudomást. „Az ikonicitás, a jelek és a jelzett jelenségek közötti természetes kapcsolaton alapul a nyelvek elevenése” – állítja, amelynek következtében „a nyelvnek vannak olyan struktúrái, melyek a primer mechanizmusoknak felelnek meg, és nem a szekunder mechanizmusoknak.” (1997b, 54-55.) Ez az ikonikus, motivált kapcsolat a nyelv fejlődése során demotiválttá válik, és kialakul a konvencionális jelek rendszere. A költői nyelv viszont „remotiválja a nyelvi jeleket, a versek visszahozzák a motiváció elvét.” (Takács, im, 274.) Ez a tendencia minden nyelvben megvan, a költészetben csupán intenzívebb, koncentráltabb. A nyelv kettős kódolású rendszer, amelyben benne van az archaikus, preverbális, motivált, személyes, és a későbbi, demotiválatlan, egyezményes dimenzió is. (Teljesen hasonló gondolatokat fejt ki Sullivan és Loewald is, lásd alább.) Fónagy a nyelv több szintjén (hangok, szavak, szószerkezetek) kimutatta ezen archaikus lelki tényezők, például az ismétlési kényszer és a háttérben meghúzódó halálösztön nyelvhasználatra gyakorolt befolyását (Fónagy, 1997a).

A budapesti iskola képviselői közül mindenképp meg kell említeni Charlotte Balkányi, eredeti nevén Balkányi Sári nevét, aki 1955 után Londonban élt az angol pszichoanalitikus egyesület tagjaként. „Balkányit – írja Harmat Pál – foglalkoztatták a nyelvelmélet kérdései. Az ulmi pszichoanalitikusok előtt 1973. február 16-án tartott előadást, ez később (1976)

nyomtatásban is megjelent. Ebben a munkában egy esetleírás kapcsán kísérelte meg kibontani Freud implicit nyelvelméletét és a nyelvi kifejezés jelentőségét a pszichoanalízis szempontjából.” (1994, 370.) Balkányi Sári a 60-as években három cikket is megjelentetett nyelvi kérdésekről az *International Journal of Psychoanalysis*ben. 1961-ben egy dadogó lány analízisét mutatta be; ezt még 1948-ban Budapesten vetett papírra, mint tagsági dolgozatot (Harmat, im.). A verbalizációról szóló írásában (*On verbalisation*, 1964), hangsúlyozza, hogy funkciót ugyan Freud fedezte fel, ám a kifejezés csak 1949-ben került bele a pszichoanalízis szótárába meg Robert Fliess jóvoltából. A nyelvi kérdés a magyar analitikusnő szerint fontos összekötő kapocs Freud neurológiai munkássága (lásd afázia-kutatásait) és pszichoterápiás tevékenysége közt. Balkányi úgy véli, indokolatlan, hogy számos analitikus szerző a beszéd szinonimájaként használja a kifejezést, mivel a verbalizáció a beszédet megelőző mentális mozzanatra vonatkozik. A beszéd egyrészt erogén zónához (száj) kapcsolódó, interperszonális cselekedet, a verbalizáció viszont tisztán intrapszichés jelenség. A verbalizáció Balkányi definíciójában én-funkció, amelynek segítségével impulzusainkat szavakba öntjük, és a deverbalizációval, vagyis a nyelvi szöveg befogadásának és megértésének készségével együttesen fejlődik az én és a felettes én kialakulása során. A szavak absztrakt használata – miután azok megszabadulnak azon szimbolikus-mágikus attribútumuktól, amiről már Ferenczi is beszélt – teszi lehetővé a szelf objektíválását és az önreflexiót, ami a felettes én működését megalapozza, melynek fejlődéslélektani feltételei a szabálykövetés képesség és a szimbolikus funkció kialakulása. Ezek időszakát Balkányi az anális fázisra datálja (Balkányi, 1968), így az ösztönfejlődésnek kitüntetett jelentőséget tulajdonít, noha cikkeiben bőségesen utal a korabeli amerikai ego-pszichológia (Hartmann, Löwenstein) és az angol tárgykapcsolat-elméletek (Melanie Klein, Winnicott) szerzőire is. A budapesti iskola gazdag nyelv-pszichológiai terméséből egyébként Balkányi Sári csak Ferenczi munkáit (*A trágár szavakról*-t és *A valóságérzék fejlődésfokai*) használta fel.

c, Pszichoanalitikus elméletek a nyelvhasználatról a 20. század második felében

A poszt-freudi pszichoanalízis nyelvvel kapcsolatos vonatkozásainak irodalma áttekinthetetlenül bőséges és szerteágazó, elég, ha csak a lacani iskola korábban említett, világszerte tapasztalható virágzására (Green, 2005), a pszichoanalízis Roy Schafer-féle hermeneutikai újraértelmezésére (Mitchell, Black, 2000) vagy a pszichoanalízis és az „elbeszélő hagyomány” kapcsolatára (Spence, 2001) gondolunk. A következőkben

néhány olyan megközelítést emelnék ki, amely fontos szerepet játszhatnak nemcsak elméleti problémák tisztázásában, hanem gyakorlati kérdések megválaszolásában is.

Harry Stack Sullivan, az interperszonális pszichoanalízis megteremtője – akire Clara Thompson keresztül feltehetően Ferenczi is hatással volt (Cloitre, 1993) – személyiségfejlődésről felvázolt elméletében fontos szerepet szán a nyelv elsajátításának és használatának (Evans, 1996). Sullivan a valóság megismerésének a három fázisát a prototaxikus, a parataxikus és a szintaktikus szimbolizáció fogalmával írta le. A prototaxis időszakában az én és a külvilág differenciálatlan, a jelentés mint olyan még nem létezik, az egész világ „csengő bongó zűrzavar” benyomását kelti. A fejlődés előre haladtával a megjelenik a parataxikus szimbolizáció, amely az azonos időben zajló folyamatok közt felfedezett, önkényes összefüggések mintázata. Patrick Mullahy (1971) szerint parataxikus az, ami visszatérő a parataxikus tapasztalatban. Ez a struktúra a babonás, misztikus gondolkodás alapja, ami összefüggéseket feltételez ott, ahol esetleg csak időbeni érintkezés tapasztalható. A parataxikus szimbolizáció során kibontakozó korai verbalitást Sullivan az autisztikus kifejezéssel illette. A gyermek képzete csapong, érzelmei vezetik, nem korlátozza a realitás, a megtapasztalt élményeket önkényesen, érzelmei és intuíciója mentén, - Fónagy Iván kifejezésével élve – motiváltan kapcsolja nyelvi jelekhez. Ez a személyes használati mód személyközi folyamatok során lecsiszolódik, konvencionálissá, másokkal megoszthatóvá, egyezményessé válik, kialakulnak az általánosan érvényes szimbólumok. Az autisztikus használat fent maradó része ennek egyéni, inkonvencionális színezetet ad. Sullivan szerint a gyermek a felnőttekkel való együttműködés és a biztonságos kapcsolat fenntartása érdekében lemond a szimbólumhasználat egyedi módjairól, és így kialakul a szintaktikus szimbolizáció, a konvencionális nyelvhasználat, a logikus gondolkodás, mindaz, amit Freud szekunder folyamatoknak nevezett. A gondolkodás és a nyelvhasználat átalakulása nem nevezhető se nem teljesnek, se nem véglegesnek. „A legtöbb emberben – írja Mullahy „a kettős jelentéstartalom-rendszer valamilyen zavaros keveréke él” (im. 392.). Számos gondolat, hiedelem és feltételezés megmarad a parataxis szintjén, és ugyanez elmondható a beszédről is. Sullivan a következőket írja erről: „A gyermek beszéde autisztikus, nagyon egyéni értelmű. A nyelvtanulás folyamata, miután valaki az alapszavakat megtanulta, nagyrészt abból áll, hogy minden kifejezésnek azt a jelentését sajátítsa el, amely hasznos a kommunikációban. Ez teljesen senkinek sem sikerül, vannak, akiknél e sikertelenség nagyon szembetűnő.” (idézi Mullahy, im., 390.)

Míg Sullivan szerint a szintaktikus szimbolizáció áldás az egyén számára, mivel az egyezményes nyelv segítségével lehetővé válik a szubjektív élmények megosztása. Napjaink egyik vezető fejlődésteoretikusa, Daniel Stern, akinek erre vonatkozó elképzeléseit az I/6. fejezetben már részben idéztem, ezzel szemben úgy véli, a verbális szelf kialakulása és a tapasztalatok verbális átkódolása az élmények elszegényítéséhez és a valóság torzított leképzéséhez vezet (Stern, 1985/2002). A 15 hónapos kortól megformálódó szimbolikus/verbális szelférzet alapvetően más lesz, mint a preverbális (bontakozó, mag- és szubjektív) szelférzetek, hiszen az ennek az alapját képező szimbólumrendszernek nem sok köze van az eredeti élményekhez. Az eredeti érzelmi alapú reprezentációk elfedődnek, és sok tekintetben hozzáférhetetlenné és megoszthatatlanná válnak. (Bálint is hasonlóan gondolta.) Az autentikus affektív élmények verbális átkódolása nyomán a szelf hasadásának különféle formái alakulhatnak ki. Az elfojtás esetében Stern újraértelmezése szerint az eredeti élménytől a reprezentációig vezető úton akadály képződik, az elvetés esetén ennek fordítottja áll fönt, vagyis a nyelvi megnyilatkozás mélyén nincs ott az affektív reprezentáció „fedezete”. (Ez a lacani „üres beszéd” jelensége.) Végül a tagadás során az élmény és a reprezentáció közti kapcsolat meghamisítás áldozata lesz. Ezen jelenségek hátterében a szelf-tárggyal való biztonságos kapcsolat fenntartásának igénye áll. A másikkal való megnyugtató együttlét igénye miatt a szelf bizonyos részei elfedődnek: ebből lesz Stern szerint eldobott és a privát szelf.

Hans Loewald *Primary process, secondary process and the language* (1980b) című tanulmányában - a budapesti iskola képviselőihez hasonlóan - abból indul ki, hogy a nyelvnek különféle dimenziói vannak. A hétköznapi beszéd során csak a konvencionális dimenzió kerül felhasználásra: valamit tisztán és logikusan ki akarunk fejezni, hogy mások pontosan megértsenek bennünket. Loewald szerint ez a másodlagos folyamatok dominanciájával jellemezhető nyelvhasználat, ami csak a gyermeki fejlődés későbbi fázisában alakul ki. A korábbi fejlődési fázisban a gyermek számára a nyelvi tapasztalat globális és érzéki jellegű, a beszéd a szeretett anya szájából hangzik el, zeneiség jellemzi, az egész szituáció érzelmi jellegét magába foglalja. A használt szavak mágikus jellegűek: nem reprezentálják a dolgokat, hanem a dolog integráns részei, használatuk önkényes, játékos, szubjektív, érzelmi és autisztikus. Ez a típusú nyelvhasználat az elsődleges folyamatok dominanciájával jellemezhető. Loewald úgy véli, az egészséges mentális működésben a nyelvhasználat elsődleges és másodlagos folyamat dimenziói kiegyensúlyozódnak. Ha ez bármelyik irányban deviál, a mentális működés patológiás lesz, mert a fantázia/ affektivitás nem vitalizálja a realitás kognitív leképzését, illetve – a

másik szélsőség esetében - a realitás és a konvenció nem szabályozza a fantáziák áramlását.

d, Az elbeszélő hagyomány

Az ismertetett pszichoanalitikus teóriák a nyelvnek elsősorban a hang- és szóhasználati dimenzióját képesek megragadni; az összetettebb nyelvi struktúrák alkalmazásának pszichológiai dimenziótinkább a narratív pszichológia igyekszik tisztázni. László János szerint „a valósághoz viszony kategóriái a nyelvben és a nyelv által fogalmazódnak meg, de ugyanígy a nyelv közvetíti azokat az érzéseket és motivációkat is, amelyek e viszonyoknak az egyénekre és csoportokra jellemző mintázatait adják.” (László, 2005, 127.) Így nem csak a hangoknak (Hollós, 2002) vagy a szavaknak, ahogy Ferenczi (1911/2000) vannak lélektani meghatározói; a különféle összetettebb nyelvi formák is tükrözhetik a gondolkodási formák és az érzelmi állapot sajátosságait. Például a László által is idézet Fónagy feltételezi, hogy a retorikában alkalmazott, *hiperbaton*ként ismert alakzat - ahol egy közbékelt mondat szétszakítja az összetartozó beszédelemeket – agresszív beavatkozásként étekelhető, mivel az indulat széttördelheti a jelentéseket. „Ebben a felfogásban – írja László János – a szövegalakzat lelki szinten mélyen rejtett tartalom sejtetésének eszköze.” (im. 128.)

Az elbeszélés és a szövegek pszichológiai sajátosságainak narratív szemlélete a pszichoanalízisben is felbukkant, elsősorban Donald Spence és Roy Schafer munkássága nyomán. Schafer (2006) a különböző pszichoanalitikus elméleteket és a terápiás dialógust kezeli narratívumokként, amelyek nagymértékben meghatározottak az által, hogy az elméletek kidolgozóinak illetve azok felhasználóinak amilyen alapfeltevései vannak a személyiség eredetéről, koherenciájáról, teljességéről, vagy megérthetőségéről. A szelfről szóló különféle elbeszéléseknek, például az álmoknak más elbeszélő szerkezetekhez (versek, regények) hasonlóan nem létezik egyetlen helyes olvasata, értelmezése, hanem az mindig az értelmező perspektívájának a függvénye. Ennek a célja sosem lehet a mentális fejlődés történeti igazságának felderítése, sokkal inkább „hermeneutikusan kitöltött narratív struktúrák” (im. 561.) létrehozása.

Spence *A narratív hagyomány* című írásában (2001) kimutatja a narratív hagyomány szerepét a pszichoanalízisben és az analitikus terápia alakulása során. A terápiás és gyógyítási folyamatban napet kap az összefüggések, a koherencia keresése a páciens által elmondott szövegben, ami a jelentés megkonstruálását vonja maga után; McAdams (1988) is hangoztatja, hogy az identitás ezen dinamikus narratívumokból szerveződik. A

pszichoanalitikus terápia tehát a narratív igazság nyomán fejt ki gyógyító hatását, és nem a történeti igazság feltárásával. Másrészt arra is utal Spence, hogy az analitikus elmélet uralkodó narratívái erőteljesen befolyásolják, hogy mi az, ami átjön a páciens beszédén keresztül, ugyanis a befogadói narratívák erőteljes szűrő és strukturáló hatást gyakorolnak a hallott szöveg esetében. Ez a hatás annál jobban érvényesül, minél kevésbé szervezett a szöveg, vagyis minél inkább hasonlít a szabad asszociációhoz. Vagyis az analitikus szabadon lebegő figyelme „csak olyan mértékben képes Freud szabályát követni és a narratív tradíciót figyelmen kívül hagyni, amilyen mértékben a páciens Freud modelljének a rovására a narratív tradíciót követi.” (Spence, im. 126.) A tudattalan és a lélek rejtelsei, a „szubjektív struktúrái”, ahogy Stolorow és Atwood mondaná (1984) tehát az élettörténetek, az elbeszélés sajátosságain keresztül mutatkoznak meg.

3.2. A nyelvi kreativitás tartománya és az írás

3.2.1. A verbális teremtés

A nyelvi teremtés akkor válik lehetővé, ha a nyelvhasználat megőrzi azokat a sajátosságait, amelyet Fónagy ikonicitásnak, Loewald és Noy elsődleges-folyamat jellegnek, Bollas transzformatív hatásnak nevezett. Ilyen esetben a nyelv egyéni önkényességei, érzelmi, zenei, esztétikai, retorikai sajátosságai (metaforák, metonímiák) sajátosságai ugyanolyan mértékben meghatározóak lesznek a közlésben, mint a szemantikai tartalom. Freud első esztétikai próbálkozása a pszichoanalízissel a vicc területén (1905/1982) már bizonyította, hogy a megfelelő hatás elérése ugyanolyan mértékben függ a megformálástól, mint az általa felidézett tudattalan tartalomtól. Az igazán mély hatás, a katarzis elérése csak akkor válik lehetővé, ha a megformálás képes a tudattalanra hatni. Ez legkoncentráltabban a költői nyelvben érvényesül.

Koestler (1998) leírja azokat az eszközöket, amelynek segítségével a nyelvi anyag képes ezt véghezvinni. Ilyen például a ritmus, amely „oly mélyen hatol a tudattalan rétegekbe, hogy konkrétá teszi még az önmagunknak címzett üzeneteket is...” (im. 415.), az ismétlődés, a hangzás hasonlósága szerinti asszociáció, a rím. Ilyenkor a mantrákhoz, a ráolvasásokhoz hasonlóan a nyelv Ferenczi által is hangsúlyozott mágikus (archaikus) jellege kerül előtérbe, „meggyengül a koncentráció és a józan ész kontrollja fellazul, az elme mintegy saját 'nehézkedése' folytán hajlamosabb visszatérni a primitívebb játékszabályok által irányított mátrixokhoz... Az a képesség, hogy az ember többé-kevésbé szándékosan visszatérjen a földalatti játszmák világába anélkül, hogy a felszínnel való

kapcsolatát elveszteni, úgy tűnik a kreativitás költői és egyéb formáinak lényege.” (im. 417-420). A következő szint a képek, analógiák, metaforák használata, amelyet Koestler a maga bizsziációs elméletével magyaráz. (Lásd I/7. fejezet) A metafora teszi lehetővé, hogy az inspiráció során átélt intenzív érzelmi élmény „leföldelődjék”, és a művész felismeréseit a mitológia képeivel és a szómágia által, a ritmus és a forma kényszerítő követelésének engedve rögzítse, amely számára ugyanolyan megnyugtatóan simul bele az univerzális rendbe, mint amit a tudós számára a képletek képviselnek.

Nagyon érdekes megfigyelése Koestlernek, hogy a tudósok – pl. Einstein - hajlamosak a tudattalanból kiinduló alkotófolyamatot „irrationalizálni”, míg a művészek „racionálisnak” azáltal, hogy túlbecsülik az intuíció elméleti szabályait. (Ez utóbbira jó példa Poe *A műalkotás filozófiája című esszéje*, lásd Poe, 1974.). Ez összecseng Kohutnak (1971/2001) azzal a véleményével, hogy művészek esetében a nárcizmus kevésbé „neutralizált”: a racionalizálás mintha arra az onnipotens vágyra utalna, hogy az alkotási folyamat egésze kontroll alatt legyen. Végeredményben Koestler szerint a verbális kreativitás lényege a nyelv archaikus struktúráinak használatából, a hangzás és az értelem mentén történő „bizsziációból”, a metafora, a költői képek és szimbólumok használatából, ezen felül az eredetiségből, a szelektív hangsúlyosságból és a gazdaságosságból ered, amit ő összefoglalóan az *Összehajtogatás Törvényének* nevezett. (29.ábra)

Dimenziók	Példák
A nyelv archaikus struktúráinak használata, a hangzás és az értelem „bizsziációja”	<i>Ritmus, rím, ismétlés, szómágia</i>
Képiség használata	<i>Metafora, költői kép, szimbólum</i>
Az „Összehajtogatás Törvénye”	<i>Eredetiség, szelektív hangsúlyosság, gazdaságosság</i>

29. ábra. A verbális teremtés meghatározó dimenziói Koestlernél (1998)

3.2.2. A kreatív írás pszichológiája a pszichoanalízisben

André Green William és Henry James munkásságot vizsgálva arra a megállapításra jutott, hogy az író munkájának sikeressége ugyanattól függ, mint az analízis: milyen mértékben sikerül „a pszichikus apparátust nyelvi apparátussá transzformálni” (Green, 1994, 606.). Hogyan válik lehetővé ez a transzformáció, milyen erőkből és konfliktusokból

táplálkozik? Freud irodalom- és művészetpszichológiai írásaiban (1907/1998, 1908/1998, 1917/1996, 1920/1998) számos aspektust igyekezett megfogalmazni az írói működéssel kapcsolatban. Egyrészt utalt az írók mélyreható pszichológiai ismereteire, amelyek a pszichoanalízishez hasonló igazságokat képesek megragadni a tudattalannal kapcsolatban (ezt az elfojtás lazaságának tulajdonította), másrészt meghatározta az írói alkotás forrásait (álom, fantázia), és égül néhány speciális eszközt is felsorolja. Ilyen például a nyelvi kétértelműség, az álmofolyamatokhoz hasonló távolító, sűrítő, jelképformáló eljárások, amelyek elrejtik a művészi anyag „tiltott forrásait”, illetve a saját lelki hajlamainak és konfliktusainak a megszemélyesítése műve szereplőiben. A *Dosztojevszkij és az apagyilkosságban* arra is utal, hogy az olyan témák, mint az apagyilkosság, az íráson keresztül szublimálódva, átdolgozva kerülhetnek leereagálásra.

Ezek az alapvető koncepciók meghatározóvá váltak a 20. századi pszichoanalízisnek az írással kapcsolatos felfogásában. John Markson (1966) *Writing out and through* című tanulmányában például bemutatja, hogy a freudi modell alapján az írás alapját képező ötletet úgy lehet konceptualizálni, mint egy „szimptomát”, annak a „kiírásának” vagy „átírásának” folyamatát pedig úgy, mint egyfajta „gyógyulást”, vagy én-helyreállítási kísérletet. A „kiírás” képviseli az első, katartikus fázist, amelyben a túlmegszállás alá került, patogén, látens fantáziaanyag externalizálása történik meg, amit az összetettebb és még inkább terápiás hatású, repetitív „átírása” követ. Ez nem feltétlenül történik tudatosan, a „terápiás hatás” sokszor inkább annak köszönhető, amit már Rank is hangsúlyozott: „Amikor egy szenvedély képes kiélni magát szavakban, kevésbé lesz hajlamos cselekedeteket eredményezni.” (idézi Markson, im. 235.) Harold Bloom (1980) a költői akaratot és a költői munkát, vagyis a trópusok használatát az elhárítás freudi koncepciójával veti egybe, hiszen „a trópusok, akár a védekezések, szükségszerűen infantilizmusok, travesztiák, amelyek a jóval érettebb észleletek helyettesítik.” (Bloom, 1980, 1.) Baudouin (1973) Karl Weisst idézve a kompromisszumképződmény szerepét hangsúlyozza az olyan költői nyelvi elemek művészi használata során, mint a rím és a refrén. A rímnek - amely valójában egy redukált refrén - az a szerepe, hogy a vers szövegében megjelenő tiltott indulatot fékezze, lehetővé téve a hangsúly eltolását egy kevésbé impertinens tényezőre. Bár a rím akadályozza a szabad önkifejezést, a költők mégis ragaszkodnak hozzá, aminek az az oka, hogy kifejezni szeretnék magukat, de nem elárulni. Ezért tekinthető az kompromisszumképződménynek a kifejezésre váró indulat és az azt visszafogni szándékozó cenzúra közt: „a lírikus ugyanis nem élhet azzal a más

művészek előtt nyitva álló lehetőséggel, hogy az énjétől látszólag idegen jelenetek mögé rejtse el önmagát...” (Baudouin, im. 396.)

Az írás katartikus, önkifejező, defenzív, szelf-integritást védő és egyéb funkcióit és élettörténettel való összefüggéseit számos, a mához közelebb álló szerző is hangsúlyozza, miközben a művészi munka és a neurózis dinamikájának összevetése egyre kevésbé meghatározó az ilyen megközelítésekben. Alina Schellekes (2006) az írást „védőkagylónak” (protecting shell) nevezi egy fiatal író analízise nyomán, amellyel demonstrálja, hogy az írás, mint autisztikus tevékenység hogy képes a személyiség fejlődése nyomán identitáspótlékból identitás-építővé válni. Jean Starobinski például azt hangsúlyozza, hogy az irodalompszichológiának azt kell kutatnia, hogy „mi volt a mű vitális funkciója, mit akart vele az író kinyilvánítani vagy elrejtteni, megmenteni vagy egyszerűen kockáztatni.” (idézi Schönau, im. 39.) Sokatmondó lehet az írás dinamikája szempontjából az írási gátlás (writer’s block) tanulmányozása is, amely kifejezés a hírhedt Edmund Berglertől származik. Tuch (1995) rámutat, hogy ugyanúgy, ahogy az írás maga is állhat az elhárítás szolgálatában azzal, hogy lehetővé teszi a konfliktusok elaborációját, az írási gátlás is lehet védekező jellegű: megakadályozhatja különféle dinamikus konfliktusok felszínre kerülését, és kifejezheti a sikertől való tudattalan félelmet is. Az íráshoz vagy más műalkotáshoz való szerzői viszony nem merül ki a tudattalan fantáziák megmunkálásában: Peter von Mattnak az „Opus-fantáziák” koncepciójában arra utal, hogy az alkotónak lehetnek a kész művel kapcsolatos tudatos vagy kevésbé tudatos elképzelései, amelyek ugyancsak hatást gyakorolnak a megformálásra. (Schönau, im.)

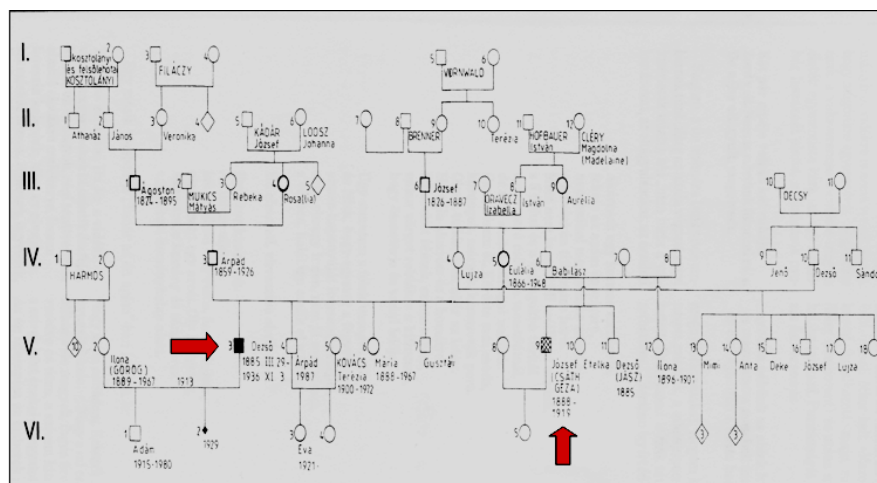
Ezekhez az intrapszichés sajátosságokhoz természetesen hozzá kell még tennünk azt is, hogy az írás – a többi művészeti ághoz hasonlóan – kommunikációs aktus (Noy, 1972), amelynek eredményeképp az írás üzenete végül elér a befogadóhoz. Ennek nyomán az író által, hogy – Green kifejezésével élve - a pszichikust nyelvivé transzformálja, nem csak arra vállalkozik, hogy „a tudattalan valóságtárgyakat és élményvárakozásokat érzéki-közvetlen szimólumokba vigye át”, hanem arra is, „hogy ez által az életre vonatkozó új elképzeléseket bocsásson vitára az érzéki tapasztalatban, s egyúttal meg is szüntessen megkövesedett életterveket.” (Lorenzer, idézi Schönau, im. 38.)

3.3. A nyelvi kreativitás megvalósulása: témák és variációk Csáth Géza és Kosztolányi Dezső életében és műveiben. „Multiple case” pszichobiográfia

A pszichobiográfia egyik továbbfejlődési lehetőségét Alan C. Elms (2007) abban látja, hogy hagyományos individuális elemzések helyett egyre inkább elterjedhetnek a több alany életét feldolgozó elemzési eljárások. Ezt „multiple case” (több esetből kiinduló) vagy pszichobiográfiának szokták nevezni. Susan Isaacs (2005) ezen belül megkülönböztette (a) a „szériális iteratív” módszert, amikor elvégezzük a két vagy több személy szabályos, párhuzamos elemzését, és aztán az eredményt összehasonlítjuk, illetve a (b) paralell iteratív eljárást, amikor a két személy esetét egynek vesszük. A következőkben ezt fogom követni, mivel az általam vizsgált művészek, Csáth Géza és Kosztolányi Dezső közt direkt kapcsolat állt fent, ami lehetővé teszi, hogy megvizsgáljuk, hogy ugyanazon motívumok hogyan jelentek meg mindkettőjüknél.

a, Ikercsillagok

A szabadkai irodalomtudós, Dér Zoltán (1980) „ikercsillagoknak” nevezte a vajdasági város két nagy szülöttét, Csáth Gézát (1887 -1919) és Kosztolányi Dezsőt (1885-1936). Köztudott, hogy az írók elsőfokú unokatestvérek voltak: Kosztolányi édesanyja, Brenner Eulália, és Csáth apja, Brenner József annak a Brenner József patikusnak a gyermekei, aki – miként az Czeizel Endre „Kosztolányi-genealógia” című cikkében (1997) is olvasható – Csáth Géza születésének évében, 1887-ben halt meg. A legidősebb Brenner József alakjára a későbbiekben még visszatérünk. A szakirodalmi hivatkozásokat nélkülöző és szövegforrásokat nem jelölő tanulmány szerzője egyébként téved, amikor Csáth Géza apjaként például az ugyancsak patikus, bohém életet élő, nőket és italt nem megvető nagybácsit, Brenner Babilászt jelöli meg. Az igazi apa, az idősebb Brenner József ügyvéd, a korabeli Szabadka ismert, zeneszerető polgára nincs is feltüntetve a tanulmányban közölt ágrajzon. A művészek családfakutatásával előszeretettel foglalkozó orvos-genetikus közleménye más hibákat is tartalmaz. A rokonságban például feltünteti a Decsy-famíliát, de Csáth név nélkül jelölt édesanyját, Decsy Etelkát nem ebből a családjából származtatja, az író születését pedig hibásan 1888-ra datálja 1887 helyett. (30. ábra) A cikk következtetéseit a pontatlanságok mellett egyoldalú biologizmusa és a költői tehetségre vonatkozó, nem kellőképpen megalapozott feltételezései miatt is fenntartásokkal kell fogadnia a kérdést jóval árnyaltabban kezelő művészetpszichológiai megközelítésnek.



30. ábra. A Kosztolányi-Brenner dinasztia – hibás – családfája (Czeizel, 1997)

Csáth és Kosztolányi együtt nőttek fel a korabeli Szabadkán, és életre szóló barátságot kötöttek egymással. Kapcsolatuk szorosságát és mélységét híven tükrözik azok a Kosztolányi-levelek, amelyek Dér fent említett, 1980-as tanulmánykötetében is szerepelnek. A két író életében, világszemléletében, érdeklődésében számos metszéspont található, amelyek közül az alábbiakban négyvel szeretnék részletesebben foglalkozni. Ezek egymással összefonódva egy olyan értelmezési hálózatot alkotnak, amely segíthet rávilágítani emberi-művészi hasonlóságuk mibenlétére, ugyanakkor kiemelheti megkülönböztető jellegzetességeiket is. A művészetpszichológia szempontjából a legsokatmondóbbnak hasonlóságaik különbségei tűnnek, így elsősorban ezeket emelném ki a pszichobiográfiai elemzés során. Csak később világított ki számomra, hogy a négy terület kísértetiesen egybeesik Szondi Lipótnak a tudattalan választásnyelvét vizsgáló kategóriáival (libidotropizmus, idealtropizmus, operotropizmus, morbotropizmus), amellyel Szondi a családi tudattalan sorsformáló erejét igyekezett elméletben és gyakorlatban megragadni (Szondi, 1996).

b, Metszéspontok

Az unokafivérek irodalmi tehetsége a gimnáziumi önképzőkörben mutatkozott meg először, majd a fővárosba kerülve hamar a század első éveiben megújuló irodalmi élet főáramába kerültek a *Budapesti Napló*, majd a *Nyugat* munkatársaként (Szajbély, 1989). Kosztolányi feltehetően 1904-05-ös bécsi tartózkodása során ismerkedett meg az életművére nagy befolyást gyakorló pszichoanalízissel, míg Csáth budapesti orvosi tanulmányai alatt találkozott Freud eszméivel, melyeket orvosként és publicistaként lelkesen propagált (nagyjából egy időben a nála másfél évtizeddel idősebb Ferenczi

Sándorral). Csáth Gézára íróként is mély benyomást tett a lélekelemzés tudománya; kezdetben ihletett, később tendenciózusabbá váló követőjévé vált a „freudizmusnak” (Harmat, 1994). Egyébként máig nem megnyugtatóan tisztázott kérdés, hogy a német nyelvben nem különösebben jeleskedő Csáth honnan szerzete pontos ismereteit Freud, Bleuer és a korai Jung munkásságáról. Művészi és tudományos pályájának megfeneklését a morfinizmus okozta, amely a sajátosan átértelmezett, gondolkodását lassan gúzsba kötő pszichoanalízissel együtt írói nyelvének és világképének elszíntelenedéséért is felelős (Szajbély, i. m.). Morfinizmusáról, betegségéről és haláláról elsőként Kosztolányi emlékezett meg a Nyugatban megjelenő nekrológiájában (Kosztolányi, 1919), akiről tudjuk, hogy átmenetileg maga is használt narkotikumokat (Kosztolányiné, 1990)

A párhuzamok vizsgálata során legfőbb kérdéssé az vált, hogy miért épp ennek a két, egymáshoz igazán közel álló írónak az alkotásaiban bukkan fel a matricídium, az anya megölésének témája? (Elsősorban az „Anyagyilkosság”-ra és az „Édes Anná”-ra gondolok, de a „Találkoztam az anyámmal” és a „Nero, a véres költő” is tartalmaz ilyen motívumokat.) Az alkotáspszichológiai kérdések megválaszolásában jeleskedő pszichoanalízis ilyen esetben a szerző traumatizált anya-gyerek kapcsolatáról, a sérülést feldolgozó tudattalan fantáziákról és az azokat elaboráló kreatív folyamatokról beszél (Nemes, 1994; Vikár, 1996). A válasz azonban véleményem szerint nem ilyen egyszerű. Feltehető, hogy számos alkotó művész él át traumákat és konfliktusokat korai lelki fejlődése során (Barron, 1973). Ennek ellenére nem mondható általános jelenségnek, hogy egy alkotó az anyagyilkosság témájához nyúl, bár Müller-Freienfers szerint „a világirodalomban minduntalan visszatér az anyagyilkosság, a halotgyalázás, a nemi erőszak.” (1973, 380.) A korai deficit, az anya-gyerek kapcsolat traumatizáltsága nyomán kialakuló fantáziák hipotézisét ezért szükséges, de nem elégséges lélektani feltételként kezeljük megközelítésünkben. A pszichoanalitikus konstrukciók kritikái talán nem véletlenül emelik ki az elméletek túlzottan átfogó, globális jellegét, a specifitás megragadásának hiányosságait és a korai élményekre fektetett túlzott hangsúlyt (Fónagy, Target, 2005). Lennie kell még emellett valami olyan sajátosságnak is, ami – ha nem is ad végső magyarázatot – megvilágíthatja azt, ami a szokatlan, nehéz témát választó unokafivéreket írói fantáziájukban összeköti egymással. Mindenesetre a témaválasztásukat alexander-i értelemben a pszichobiográfia szempontjából a „pszichológiailag jelentős” kategóriába sorolom (Schultz, 2005c).

A Kosztolányit és Csáth Gézáat összekötő közös motívumok különbségei nagyon árulkodóak. Ezek azt tükrözik, ahogy az írók választásaikban, (művészi) magatartásukban

és tetteikben egyéni módon elaborálják a tudattalanból eredő késztetéseiket, fantáziáikat. A sajátosságok Kosztolányi és Csáth esetében mind a négy jelzett területen jellegzetesen eltérő irányba tendálnak. Ezeket a tendenciákat a szelfvel kapcsolatos hagyományos struktúra-funkció dichotómia alapján (a) az Erikson által hangsúlyozott „én-identitás” koherens/ fragmentált voltával (Erikson, 1952/2000), illetve (b) a szelf regulációjának, kontroljának eltérő szintjével lehetne pszichológiailag jellemezni, amely utóbbi már egy külön kutatási terület a kortárs személyiségpszichológiában (Vohs, Baumeister, 2004). Az alábbiakban azt igyekszem bemutatni, hogy Csáth (a) az én-identitás szempontjából Kosztolányinál jóval közelebb állt a „fragmentált én-identitás” képzeletbeli pólusához, mivel nem „csak” író volt, mint Kosztolányi hanem egyrészt orvos és művész, ez utóbbin belül író, zenész és festő (hármasművész, ahogy Kosztolányi nevezte). Ez megfelelő szelf-egyensúly (koherencia) mellett én-komplexitásnak nevezhetjük (Linville, 2003), ami a konfliktusok sokirányú elaborációját teszi lehetővé, viszont a koherencia megszűnése esetén fragmentációhoz vezet. Az énhatárok megtartása, a (b) szelf regulációja területén azt látjuk, hogy a szexualitás megélése, az élvezeti szerek fogyasztása, vagy az eszmei áramlatokkal (pontosabban a pszichoanalízissel) való azonosulás esetén Csáth sokkal kontrollálatlanabb, impulzívabb volt unokatestvérénél. Az anyagyilkosság témáját (fantáziáját) elaboráló műveik alapján valószínűsíthető, hogy a Csáth a „művészetmunka” során némileg kevesebb áttételt alkalmazott, a kidolgozás az éntől kevésbé távolította el a fantáziatartalmat. Ez utóbbi kijelentésnek természetesen nincsenek esztétikai vonatkozásai, csupán arra utal, hogy az elaborációs lehetőségek csökkenése esetén az én jobban ki van szolgáltatva a kevésbé átdolgozott tartalmakhoz kapcsolódó impulzusoknak.

c. Operotripizmus - A szép irodalom

A minden idejét az olvasásnak és az írásnak szentelő, a „homo aestheticus” stabil azonosságtudatával bíró Kosztolányi Dezső számára egész életében (még halálos ágyán is) létezett egy biztos kapaszkodó, az (anya)nyelv. A nyelv, az olvasás és az írás valóságos szenvedélyévé vált az évek során. Az anyanyelv használata szerinte egy a lélek működésével, „a lélek lélegzése, a legközvetlenebb közlés, szabad úszás, ösztön és élet”. (Kosztolányi, 2002, 201.) A nyelvi megnyilatkozás folyamatosan áradt belőle, megszállott írási tevékenysége már-már a grafománia határát súrolta. „Mi mindenről írtam már” – mondogatta, sokszor szinte émelegve az elképzelt betűáradattól, mint a keserű-sós tengertől. „Nincs a világon olyan dolog, amiről ne kellett volna többször is írnom. Mondj egy szót! Én már mindenről írtam. Nem tudsz olyan szót mondani, amiről ne írtam volna”

– idézi könyvében felesége (Kosztolányiné, i. m. 214.). A leírt szóhoz, az irodalomhoz való kötődését néhány sorral lejjebb pedig ezekkel a szavakkal jellemzi Kosztolányiné: „A könyvet testéhez tartozónak érezte, s nem vált meg tőle soha.” (1990, 215.) Az anyanyelv iránti végtelen szerelmet az Édes Annáról szóló tanulmányában Nemes Livia az anya iránti szeretetből eredezteti, amely vonzalomba beleszövődik a Kosztolányi életét mindenestül átjáró halálfélelem (Nemes, 1994). A nyelv, mint transzformációs eszköz az anya, mint transzkormációs tárgy örökébe lép (Bollas, 1978). A mágikus erővel bíró szavak – legyen szó akár az irodalom, akár a pszichoterápia nyelvéről – az „ösztönörvény” közepén is képesek megvédeni az ént az elsodortatástól.

Kosztolányihoz képest Csáth Géza írói, művészi azonosságtudata sokkal bonyolultabb, töredezetebb, labilisabb. Élete végéig megtartja írói és tudósi személyiségének kettősét, ami névhasználatában is fent marad: ő volt Dr. Brenner József, az elmeorvos, és Csáth Géza, az író. Érdekes, hogy Csáth öccse, Brenner Dezső is Jász Dezsőre változtatott, amikor írni kezdett. Vajon mi volt a gond a Brenner fivérek számára az Apa Nevével? A Csáthot ügyvédi pályára szánó idősebb Brenner József talán kevésbé támogatta az irodalmi ambíciókat, mint a verselgető, Kosztolányiné szerint élete során csaknem 600 költeményt író Apuska, Kosztolányi Árpád? Ez utóbbi tény egyébként ellentmond Czeizel állításának, miszerint – az atyai névre igen büszke – Kosztolányi Dezső „ősei és szülei között igazi poétai talentum vagy tehetség nem volt, ilyen tekintetben szinte a semmiből jött”, így tehetsége beleilleszhető „a nagy költők úgynevezett geizír modelljébe” (Czeizel, 1997, 61.). Az ilyen jellegű, sommás és megalapozatlan kijelentések is hozzájárulnak ahhoz a kritikus viszonyhoz, amelyet a művészetpszichológia a tehetség egydimenziós genetikai modelljével tart fent (lásd pl Schuster, 2005). Hogyan értékelhetjük Csáth Géza „kettős lelkületét”, amely kezdetben megtermékenyítően, később gátlón befolyásolta írói tevékenységét? Egy több mint tíz éve írt cikkben (Kövár, 1997) Csáthot Nietzschéhez hasonlítottam, aki maga is szenvedett a tudomány és a művészet párhuzamos vonzásától. (Ez egyébként Freudról is elmondható, akinek mindig kiváltotta a haragját, ha tudományát művészetnek nevezték, de nem véletlen, hogy a 1930-ban Frankfurt városa irodalmi Goethe-díjjal ajándékozta meg, lásd Schwielbusch, 1994.) Az azonosságtudat eme kettőssége akár a romantika által olyannyira kedvelt Doppelgänger-motívum modern reinkarnációjának is tűnhet. E különleges állapot sajátos, eredeti művek megteremtésére sarkallhat, fenntartása azonban pszichológiailag nem egyszerű feladat. Nietzsche és Csáth példája azt bizonyítja, hogy a hasadtság, a fragmentáltság érzése hosszú távon hozzájárulhat a szellemi egyensúly megbomlásához. „Élete és műve olyan végleteket

csomóz össze, ami nem is lehet más, csak konfliktusteremtő – az elrendezhetetlen teljesség szomszédságában” – írta Csáthról Mészöly Miklós (2004, 123.).

Csáth lelki szerkezetének és irodalomhoz való viszonyulásának a képletét tovább bonyolítja, hogy művészi „alszemélyiségén” belül további törésvonalak fedezhetők fel; ő ugyanis nem egyszerűen literátor, hanem „hármasművész” volt. Jártas volt a zene világában: bár saját kompozíciói nem keltettek különösebb feltűnést, kiválóan hegedült és ragyogó zeneesztéta volt; már középiskolás korában felismerte Bartók Béla géniuszát (Szajbély, 1989). Révész Géza, aki az „általános művészi tehetség” felfogásával szemben a speciális, egymástól elkülönülő tehetségfajták (irodalmi, zenei, képzőművészeti) létezése mellett tette le a voksát, talán azt mondta volna, hogy Csáth zeneileg inkább a „reproduktív-interpretáló”, mintsem a „produktív-komponáló” tehetséget személyesítette meg (Révész, 1973). (A kettő együtt járása nem általános jelenség.) Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy Csáth Géza – Révész modelljébe nehezen beleilleszthető módon – ezen felül képzőművészeti adottságokkal is bírt: nagyszerűen, már-már szecessziós stílusban rajzolt (leveleit gyakran illusztrálta különös rajzaival), fennmaradt festményei pedig a barbizoni iskola, illetve Munkácsy, Paál László, Mednyánszky hatásáról tanúskodnak (Szajbély, i. m.). Kosztolányi teljesen megdöbben, amikor unokaöccse az orvosi pálya mellett döntött. „Kockáztatni azt, hogy hármasművészből semmi művész légy?” – írja neki felháborodottan 1904 szeptemberében Szabadkáról (Dér, 1980, 80.), – s ugyanebben a levélben a maga nyelvi zsenialitásával a következőképpen ironizál (németül!) a hír hallatán: „Es ist sehr zu bedauern, dass ein so feinführender Artist Arzt ist, oder vielleicht nur ein Archist.” (u.ott) Unokaöccse halálára írt nekrológiájában - Csáth morfinizmusának és pusztulásának a tudatában - Kosztolányi már érthetőnek véli a döntést: „Az, hogy elmeorvosnak készült, talán öntudat alatti kirezgése volt annak a megismerésnek, hogy beteg, és magán akar segíteni.” (Kosztolányi, 1919, 16-17.) Szajbély Mihály szerint ugyanakkor Csáthot eredendően vonzotta a természettudomány, a tudományos gondolkodás pedig fontos szerepet töltött be művészetszemléletében és írói gyakorlatában. A pszichoanalízis, amely „szintézisét kínálta naturalizmusnak és romantikának, pozitívizmusnak és pszichológiának, életnek és álomnak” (Szajbély, i. m. 84.) 1907 körül lépett érdeklődésének homlokterébe, és látszólag közös nevezőre hozta benne ezeket az ellentmondásokat, mint a tudomány és a művészet között elhelyezkedő „békülékeny közvetítő hatalom” (Nietzsche, 1880/1990, 187).

d, Idealotropizmus - A lélekelemzés

Kosztolányi Dezsőt lenyűgözte Freud eszmeisége: úgy vélte, hogy annak hatása és jelentősége a hitújításával vetekszik. Ismert versében („Freud”, 1928) Freudot a föld „legnagyobb fiának” nevezte, de a pszichoanalízis iránti szimpátiája, illetve halálfélelme és hipochondriája ellenére sem óhajtotta magát alávetni analitikus terápiának (Harmat, 1994). „A felszínt, a szépen csillámló, fodrozódó felszínt többre becsülte a salakos mélységnél. – A felszínben benne van a mélység is – mondta. És önmagára vonatkoztatva így fejezte ezt ki: Lepecsételt levélként jöttem erre a világra. Úgy is akarok távozni innen. Jaj mily sekély a mélység/És mily mély a sekélység...” (Kosztolányiné, 1990. 234-235.) Ferenczi Sándorral személyes jó barátságot táplált, Karinthyval és Füst Milánnal egy időben rendszeresen látogatták a nagy magyar pszichoanalitikust. 1918-ban Kosztolányi interjút is készített Ferenczivel Orvosi konzílium címmel az *Eszendő* című folyóirat számára, 1925-ben pedig a Budapestre látogató Georg Groddecket faggatta a betegségek jelképes voltáról (Harmat, i. m.). A legfontosabb személyes kapcsolat az analitikusok közül azonban az „Álomfejtés” fordítójához, Hollós Istvánhoz fűzte, akinek pszichoanalitikus nyelvelméleti munkásságát folyamatos konzultációval segítette (Lengyel, 1998 b). Lengyel András szerint az „Édes Anna” Moviszter doktorjában megörökített „kitűnő idegorvos” (Kosztolányiné) Nemes Livia és Harmat feltételezésével szemben valószínűleg nem Ferenczi, hanem Hollós lehetett.

Kosztolányi költészete Németh László szerint „a pszichoanalízissel párhuzamos jelenség”, és kiemeli, hogy Kosztolányi Freudhoz hasonlóan a lényegtelennek látszó kis „semmiségek” nyomán jut el a lélek mélységeibe (idézi Harmat, 1994. 253.). Harmat részletesen kitér Kosztolányi prózai munkáinak, elsősorban regényeinek pszichoanalitikus motívumaira, és Várkonyi Nándor nyomán utal arra, hogy négy regényében az író „Freud tanítványának” bizonyul, „de eleganciája és művészi ízlése megvédi attól, hogy állapotembereket teremtsen” (u. ott 260.). A gyermeki látásmódhoz vonzó és a pszichopatológia iránt talán érintettsége miatt is érdeklődő Kosztolányi úgy integrálta a mélylélektan felismeréseit és perspektíváját írói világába, hogy – Szajbély Mihály kifejezéseivel élve – sem a költészet „tudományosításának”, sem a pszichiátria „poetizálásának” csapdájába nem esett bele.

Lényének kettős természetével fordult a pszichoanalízis felé Csáth Géza. Budapesti orvosi tanulmányai során találkozott a „freudizmussal”, és már említettük, hogy mivel németül meglehetősen gyengén beszélt, rejtély, hogyan sikerült elmélyülnie Freud, Breuer és a korai Jung munkásságában. Publicisztikájában a freudi eszmék feltétlen hívének, sőt

propagátorának mutatkozik (Csáth, 1995). Alig néhány év múlva (1912-ben) már önálló útra lép, és megírja „Az elmebetegségek pszichikus mechanizmusa” című könyvét, amely az irodalmi köztudat számára „Egy elmebeteg nő naplója” címen vált közismertté (1912/1983). Bár Harmat (2004) ezt tartja elmeorvosi munkássága legkiemelkedőbb darabjának, úgy véli, hogy annak színvonala szerzője írói képességei ellenére sem ér fel Ferenczi és más nagy magyar analitikusok (Bálint, Hermann, Róheim) pszichoanalitikus munkáival. Úgy véli, hogy Csáthot „lelki betegsége erősen gátolta szakmai tehetsége kibontakozását” (148.), és Szilágyi Gézára, a „magyar Baudelaire”-re utal, aki szerint Csáth jobb megfigyelő, mint elméletalkotó.

Csáth-nak a magyar pszichoanalízis történetében játszott szerepe meglehetősen talányos. 1912 februárjában, hónapokkal azelőtt, hogy a *Gyógyászatban* megjelent volna Ferenczi ismert kritikája Csáth elmeorvosi tanulmányáról, amelyben a „túl korai rendszeralkotást” rótt fel Brenner doktornak (Harmat, 2004, 119.), az orvos-író felkereste Ferenczi Sándort, és megmutatta neki Maeterlinck „*Kék madár*” című művéről írt pszichoanalitikus értelmezését, aminek sorsa a mai napig ismeretlen. Az eset a Freud-Ferenczi levelezés kiadása nyomán vált ismertté, amelyben ezt leszámítva mindössze egy utalás található Csáth Gézára, Brenner Józsefként. Ez azért is különös, mert 1908 és 1913 közt Ferenczi komoly erőfeszítéseket tett minden szóba jöhető személy felkutatására, aki pszichoanalitikusként csatlakozna a formálódó magyar egyesülethez. Csáth neve még azok közt sem bukkan fel, akiket utóbb Ferenczi alkalmatlanként elvetett, annak ellenére, hogy Csáth (pontosabban Dr. Brenner) jó nevű klinikán dolgozó elmeorvos és a pszichoanalízissel rokonszenvező ismert író volt. Harmat szerint feltehető, hogy 1909-1910 körül kialakuló (és szakmai körökben minden bizonnyal köztudottá váló) morfinizmusa vezetett a pszichiátriai pályáról való lemorzsolódásához. Ezt figyelembe véve talán érthetőbbé válik, hogy Ferenczi hasonlóképpen (elutasítóan) viszonyult a magyar pszichoanalízis „mostohagyermekéhez”, mint mestere, Freud a Csáthéval rokonítható pályát befutó Otto Grosshoz (Friedrich, 2008).

Csáth Géza szépírói munkásságában némi időeltolódással egyszerre mutatkozik a pszichoanalízis irodalmi recepciójának kétféle típusa (Szajbély, 1989, Harmat, 1994). Első kötetében, az 1908-as *A varázsló kertje* novelláiban a gyermekkor, az álmok, a fantázia, a halál és az erotika világának megidézése mélyen és szervesen simul bele a lírai, szecessziós hangulatok zenei és festői ábrázolásába, a mélylélektani ihletettség pedig kifinomult lélekrajzi eszközökkel vértézi fel a szerzőt. A recepció eme fajtája esetében „a mélylélektan a közvetlen, egyes szám első személyű kitérüléshöz segít hozzá, de nincs

szó szűkebb értelemben vett tartalmi befolyásról. A freudi irányzat hatása ilyenkor nem áll többben, mint a szabad asszociációk elindításában – úgy is mondhatjuk, a pszichoanalízis ismerete a startpisztoly szerepével egyenlő. Nem véletlen, hogy az efféle művek nagyon közel állnak a szerző ösztön-énjéhez” – írja Harmat Pál (1994, 77.). A klasszikus pszichoanalízis művészetelméletének fogalmaival élve az analitikus szemlélet olyasfajta önismeretet és nyitottságot alakít ki az íróban, amely az alkotási folyamat első, inspirációs szakaszában lehetővé teszi az Kris (1952/2000) által hangsúlyozott, az „én szolgálatában álló” regressziót (Kraft, 1998). A második kötet, a „Délutáni álmok” (1911) írásaiban „a lírikus helyét a freudista iskolázottságú megfigyelő foglalta el” (Szajbély, i. m. 207). A nyelvezet megváltozott, a líra, a zeneiség és a szecesszió szinte nyomtalanul eltűnt. Kosztolányi *Nyugat*-ban megjelent, már idézett nekrológja alapján valószínűsíthető, hogy a stílus markáns átalakulása előre sejtetett valamit az elkövetkezendő hanyatlásból. Szajbély szerint azonban a *Délutáni álmok* novellái még „azokban az esztendőkből születtek, amikor a pszichoanalízis még megtermékenyítője volt Csáth Géza novellisztikájának.” (1989, 207).

Ha Loewald (1980a) vagy Fónagy Iván (1997, 1997b) nyelvelmélete felől közelítjük meg a kérdést, akkor azt mondhatjuk, hogy az idő előre haladtával a nyelvhasználat másodlagos folyamat összetevői egyre meghatározóbbá váltak Csáth írásaiban az elsődleges folyamat-összetevők kárára, ami az egészséges arány megbomlását vonta maga után. Mivel feltételezhető, hogy az írásművészet Csáth esetében a szelf egyensúlyát biztosító „kreatív alrendszer”-ként funkcionált (Beres, 1959), a szublimációs csatornák erodeálódása egy regressziós folyamat kezdetét jelezte. Akét tényező (szelf-egyensúly és kreatív alrendszer) közt – pl. Székely meglátásai nyomán, lásd I/7. fejezet - cirkuláris oksági kapcsolatot kell feltételeznünk, vagyis az egyik problémája a másikat is érinti, és így circulus vitiosus alakult ki, amelynek elindulásában nagy szerepe lehetett bizonyos, 1910 körül történt eseményeknek (lásd később). Hogy a nyelvhasználati változások ténylegesen nyomon követhetők Csáthnál, azt az a tény bizonyítja, hogy a 23632 szóból álló *A varázsló kertje* 123, oksági, magyarázó mellékmondat használatát tükröző kötőszót (azért, amiatt, mert, mivel, hogy) tartalmaz, míg a körülbelül hasonló szóból (23 785) álló *Délutáni álmok* esetében ez a szám 147 (31. ábra). (A 'hogya' persze tárgyi mellékmondatra is utalhat; a 123 illetve a 147 az ilyen előfordulások kiszűrésével jött ki végül.) Az oksági mellékmondatok használata a másodlagos folyamat-gondolkodást egyik indikátora a nyelvhasználatban. Emellett a személyességre utaló jelek is csökkentek, gy Csáth írói stílusa a katartikus hatású önreflektív írás felől az intellektuális írás felé

tolódott el (Pennebaker, 2005, 242.) A jól detektálható változások ellenére Szajbély Mihály úgy véli, a *Délutáni álom* novellái még „azokban az esztendőkből születtek, amikor a pszichoanalízis még megtermékenyítője volt Csáth Géza novellisztikájának.” (im. 207).

Kötet címe	<i>A varázsló kertje</i>	<i>Délutáni álom</i>
Összes szó száma	23632	23785
Oksági kötőszók száma (másodlagos folyamat indikátor)	123 (4.6%)	147 (6.1%)

31. ábra. A másodlagos folyamatok arányának növekedésére utaló adatok
Csáth írói nyelvezetében

A pszichoanalízis recepciójának másik típusa a mélylélektan elveit iskolás módon – vagy Lukács György kifejezését használva „tendenciózusan” – felhasználó irodalom. Csáth Géza írásaiban ez az iskolás jelleg 1912 után válik egyre inkább uralkodóvá (például a „Dénes Imre”, a „Tály főhadnagy” vagy a „Rozi” című novellákban). Az analitikus témájú novellák elszaporodása (ezzel együtt az írói termékenység drasztikus visszaesése) együtt mutatkozik a csáthi írói nyelvezet lírai jellegének elhalványulásával (amit nem véletlenül a nyelvívész Kosztolányi tett szóvá először), az analitikus érzelmi neutralitását idéző, távolságtartó írói hangnem előtérbe kerülésével. A sajátosan (át)értelmezett pszichoanalitikus elmélet gondolatot gúzsba kötő és szépírói készségeket megbéklyózó hatása Csáth-nál összefonódott az egyre súlyosabbá váló morfiomhasználat pszichés és orvosi következményeivel, és végeredményben írói „beduguláshoz” vezetett, ami – mintegy ördögi spirálként – tovább rontotta Csáth Géza állapotát. Az egyre tehetlenebbül vergődő író-orvos öndiagnózisa szerint művészi megfeneklésében a pszichoanalízis volt a fő ludas. Leveleiből kitűnik, hogy nem csak terméketlenné tette, hanem a regresszió nyomán előtérbe nyomuló paranoid gondolatait is felerősítette. „Rettenetes és nyomasztó gondolat, hogy nincs többé kedvem az íráshoz – írja Kosztolányinak. – Mióta az analízissel behatóan foglalkozom, és minden ízében elemzem az öntudatlan lelki életemet, nincs többé szükség rá, hogy írjak. Pedig az analízis csak szenvedést okoz, keserű életismeretet és kiábrándulást. Az írás pedig gyönyört ad és kenyeret. Mégse! Nehezen megy, aggályokkal. A születő gondolatot csírájában megöli a kritika. A legbelső elintézetlen ügyeim pedig nem tudom papírra tenni. Az az érzés gátol, hogy mások éppolyan tisztán olvasnak benne, mint én az írók írásaiban, én a pszichoanalitikus.” (idézi Szajbély, 1989. 174-175.)

Az is felmerülhet gyanúként, hogy az *Egy elmebeteg nő naplójá*-ban megörökített A. Gizella kisasszony gyógykezelése során - akiben Mészöly (2004) szerint Csáth a maga problémáinak „ellenanalogonját” ismerte fel, hiszen a beteg grafomán volt, neki pedig problémái akadtak az írással - a kiképző analízisben sosem részesülő Brenner doktorban viszont-indulatáttételnek nevezett érzések alakulhattak ki. A viszontáttétel – az analitikus tudattalan érzelmi válasza a páciens személyéből feléje irányuló impulzusokra – a tízes évek elején még kevésbé feltárt területe volt a pszichoanalízisnek. Etkind (1999) feltételezi, hogy Freud – bár már korábban is tisztában volt a terápia során kölcsönösen kialakuló érzelmek és fantáziák szerepével – elsősorban C.G. Jung és Sabina Spielrein esete nyomán alakította ki azt a határozott álláspontot, miszerint a viszontáttétel analízisre nézve káros jelenség, mivel az elsöprő sexualitás, akárcsak mély regresszió és a pszichózis, fenyegeti a pszichoanalitikus tudományos pozícióját. Az is közismert, hogy Ferenczi és Freud szakmai barátsága Ferenczinek a traumáról és a viszontáttételről vallott felfogása miatt romlott meg, mivel a magyar analitikus ez utóbbit a terápia fontos eszközének tekintette. Az 50-es évektől kezdve az angol tárgykapcsolat-elméleti pszichoanalitikus iskola követői (Winnicott és mások, akik felé az Angliába emigrált Ferenczi-tanítvány, Bálint Mihály közvetítette mestere egykor renegátnak tartott nézeteit) felismerték és hangsúlyozni kezdték, hogy a helyesen kezelt viszontáttételi érzések hatékony diagnosztikus és terápiás eszközként használhatók a súlyosabb pszichopatológiai kórképek kezelésében (Haynal, 1991).

Az érzelmileg felkészületlen terapeuta személyiségét azonban súlyosan károsíthatja a komoly pszichés zavarokkal küzdő pszichiátriai betegekkel fenntartott szoros kapcsolat, kiváltképp, ha lappangó, feldolgozatlan konfliktusai, veszteségei vannak, és tudattalan öngyógyítási szándékkal közeledik az elmekórtan felé. (Kosztolányi *Nyugatba* írt 1919-es nekrológja szerint ez mind felfedezhető volt unokaöccsében.) E folyamat megértésében központi szerepet kap a modern klinikai pszichoanalízis talán egyik legfontosabb fogalma, a projektív identifikáció, amely a súlyos patológiák lelki dinamikáját meghatározó primitív elhárító mechanizmus. A projektív identifikáció elfogadhatatlan lelki tartalmak, traumák nyomán lehasadt szelf-fragmentumok kivetítése egy másik személyre (a terápiában az analitikusra), aki a segítőkre fokozottan jellemző megérzés, intuíció, empátiás rezonancia nyomán tudattalanul „befogadja” ezeket, és azonosul velük. Így „az analitikus adott esetben olyan lelki tartalmak hordozója lesz, amelyek eredetileg a beteg élményeiben szerepeltek” (Mitchell, Black, 2000, 142.). A jól kiképzett analitikus személyiségében a befogadott, legtöbbször destruktív tendencia nem tesz kárt, hanem közelebb visz a páciens

megértéséhez, a terápia során pedig az analitikus segítheti a páciens e tartalmak integrálásában. Mély önismeret hiányában azonban a tudattalanul bensővé tett tartalmak bomlasztó hatást kelthetnek a pszichikumban. Ha valaki túl közel merészkedik a szakadékhoz – mondja Nietzsche –, az visszanéz belé (1885/1995).

A Csáth által kezelt pszichotikus asszony, A. Gizella életének egyik legnagyobb traumáját édesanyja betegsége jelentette. „Az anya tüdőbajos. G. kisasszony önfeláldozóan ápolja, s közben retteg attól, hogy elkapja a betegséget.” (Szajbély, 1989, 185.) Azt is tudjuk, hogy G. kisasszonyt 1909-től ápolták a Moravcsik-klinikán. Csáth morfiumfogyasztása, amelyhez az utolsó lökést Kuthy Dezső gümőkór diagnózisa (!) adta, épp a terápiás kapcsolat idejére, az 1910-es évre datálható (ekkor ismerte meg Csáth később meggyilkolt feleségét is). „Látványos egyezés a tüdőbajtól való félelem” – írja Csáth és G. kisasszony kapcsolatáról Mészöly (2004, 129.), aki *Játszó társ nélkül maradt értelem* című írásában részletesen kifejti írói diagnózisát Brenner doktor „vizontáttételéről”: „Ha jól olvassuk (a mi szempontunkból) ezt a kórtörténetet, nehéz ellenállni egy olyan feltevésnek, hogy mindaz, ami Csáth személyiségéből és műveiből kiolvasható: itt kóros ellenanalogonként jelentkezik, legalább is a fontos vonatkozásokban. Pontosabban: sajátos negatív analógiára gondolunk, amely épp azért érinthette mélyebben Csáthot (függetlenül attól, hogy G. kisasszony Naplója írói szempontból is figyelemre méltó jelenség), mert a kisasszony és saját lét- és életélménye között túlságosan is pontos volt a motivációk ellentéte.” (im. 126.) Erre, pontosabban az „Írni vagy nem írni” ellenanalogonjára hegyezte ki Szász János a témát feldolgozó *Ópium* című filmjét.

e, Morbotropizmus - A mérgek litániája

1933. október 26-án Kosztolányiné felfedezi, hogy a férje „ártalmas méreggel él.” Hirtelen összeáll a kép, amely magyarázatul szolgál az író számos furcsa viselkedésére. „Ráeszméltem – folytatja –, hogy már nyolc-tíz év óta használhatja ezt a szert, talán kárpótlásul az elveszett gyermekmennyországért. Eszembe jut, hogy valamikor régen, évekkal ezelőtt, egy darabig valóban nyíltan élt vele, de hamarosan abbahagyta. Csáth Géza jut most az eszembe, szerencsétlen unokaöccse s diákkori levelének ez a mondata: 'Rajtunk, akiknek ereiben Brenner-vér csörgedez, valami átok ül.' És eszembe jut Mérgek litániája című verse is. Gyógyszerészunoka. Ismerős, családi titok számára a mérég” (1990. 258.).

A Brenner-nagyapa, legidősebb Brenner József valóban gyógyszerészként kapta meg a harmadik szabadkai gyógyszertár megalapításának jogát. Kosztolányi róla írt verse

alapján azonban feltételezhetjük, hogy a patikusmesterség hagyománya még korábról eredhetett: „Patikus-család hű fia,/könyved se volt több/csak egy latin, ó Pharmacopoea.” (idézi Czeizel, 1997. 54.) A Brenner nagymama, Hofbauer Aurélia édesapja, Hofbauer István szintén gyógyszerész volt, akárcsak Kosztolányi anyjának, Euláliának a fivére, a bohém Brenner Babilasz, akit Czeizel tévesen Csáth apjával azonosít. A harmadik generációból Csáth Géza (Brenner József) és Kosztolányi öccse, Árpád vitte tovább a stafétabotot: mindketten orvosok lettek. Nem szándékozom messzemenő következtetéseket levonni mindebből, de tény, hogy az egészség – betegség, a gyógyítás – gyógyszer témája mélyen benne gyökerezett a Brennerek (és a Kosztolányi-leszármazottak) „családi tudattalanjában”, amely Szondi szerint meghatározza a foglalkozás (operotropizmus) és a betegségek megválasztását (morbotropizmus) is. „Így lesznek az elmebetegek leszármazottai a legderekabb pszichiáterek” – írja Szondi (1996, 63-64.). Feltételezhetjük, hogy a Szondi által példaként említett összefüggés akár megfordítva is működhet. A kóros (gyógy)szerfogyasztás mintha gyógyszerészet/orvoslás (medicina) „negatív analogonja” lenne, tehát a családi hajlam sötétebb kifejeződése. Csáth orvosként és betegként ismét összeegyeztethetetlen belső adottságokról tesz tanúbizonyságot, amikor – Mészöly Miklós már idézett gondolatával élve – olyan végleteket csomóz össze, ami csak konfliktusteremtő lehet.

Kosztolányi maga is nagy jelentőséget tulajdonított a „családi átoknak”, hiszen így ír a „Mérgek litániájá”-ban: „Komor nevük imába foglalom/Rettegve, félve rejtem el titkuk/Mint átkomat és örök bánatom.” A gyógyszerész Brennerek lenyűgözték. Édes Anna csábítóját beszédes módon Patikárius (!) Jancsinak nevezi el, aki gyógyszerrel/méreggel hajtja el a bűnbe esett lány magzatát. Ami neki gyógyulást, az Annának és gyermekének a halált jelenti. Kosztolányi és Csáth gyermekkoruk családi környezetében minden bizonnyal korán bensőséges viszonyba kerültek a különféle szerekekkel, amelyek – a megtestesült ambivalenciaként – egyaránt hozhatnak életet (gyógyszer) és halált (méreg). Az „anyag”, a gyógyszer/méreg, akárcsak a kora gyermekkori fantáziák jóra és rosszra hasított anyaképe, élet és halál ura. A kábítószer hatása és használata nem véletlenül vonható párhuzamba a legkorábbi anya-gyerek kapcsolattal és annak zavaraiival. A strukturálatlan korai szelf még nem képes a maga érzelmi állapotait stabilizálni, ezért szüksége van egy érzelmtükröző és szabályozó másikra, „konténerre” (W. Bion), vagy „szelftárgyra” (H. Kohut). Ha ez egy kiegyensúlyozott anya-gyerek kapcsolat keretein belül megfelelően működik, a szelf fokozatosan bensővé teszi ezeket az anyai funkciókat, és kialakul az önszabályozás (Karterud, Monsen, 1999, szerk.). Amennyiben a kapcsolat

traumatizálódik, és bekövetkezik az „östörés” (Bálint), a folyamat megszakad, és az én struktúrája hiányos, töredezett, széteső lesz. Az érzelmi állapotok ekkor nem jelként, hanem vészjelként funkcionálnak, és megjelenésükkor felbomlással fenyegetik a labilis szerveződést. A fragmentálódó szelf kénytelen kompenzációs, védelmi „berendezéseket” kialakítani, patológiás megoldásokat eszközölni. Ilyen álmegoldás, kóros önszabályozási kísérlet a kábítószer-használat, ami egyúttal az öngyógyítási vágy kifejeződése.

Kosztolányi szerint Csáth Géza is így „menekült A varázsló kertje és a Délutáni álom lélekjárásától, attól az ideges túlfűtöttségtől, melyet a morfiummal gyógyítani akart... A morfinizmus mindig okozat és nem ok. Mikor ő ehhez a méreghez nyúlt, öntudatlanul is tudta, hogy kisebb veszélyt választja a nagyobb helyett. Menekülni próbált a melankólia elől, mely túlvilágian édes dallal zengett írásaiban.” (Kosztolányi, 1919. 16-17.) Az sem véletlen, hogy ki milyen típusú drogot választ öngyógyításra. A morfiúm ópiátszármazék, tehát ugyanazokon az élettani rendszereken keresztül fejt ki a hatását, mint ami a belső, természetes fájdalomcsillapításért felelős. Ezt az orvostudományban „endogén ópiát” más néven „endorfin”-szisztémaként tartják számon. Az endorfin-rendszer korai megszerződése a pszichobiológiai kutatások szerint a stabil anya-gyerek kötődés függvénye (Csányi, 1999). A '90-es évek ideglettani kutatásai kiderítették, hogy a nyers, ösztönszerűen szenvedélyes és irracionális viselkedést kialakító rendszeres droghasználat nyomán szenitizálódó agyi területek azonosak azokkal, amelyekből az álomfolyamatok kiindulnak. Ez egybeesik azzal, amit Freud hangsúlyozott, miszerint az álom a legősibb ösztönös vágyak képi kifejeződése. (Fónagy, Target, 2005). Az (anyára irányuló) ösztönvágy, az álom és a szenvedély(betegség) a szervi mélységekig összefügg egymással.

A szer utáni tébolyult sóvárgás tehát a freudi értelemben vett nemi szerelem dinamizmusával köt a narkotikumhoz: így lett Csáth „szerelmese az örült morfiumnak”, az ezt megverselő Kosztolányi pedig így vallott a mérgek és önmaga viszonyáról többször idézett versében: „Mind szeretem. És ők is mind szeretnek.” A szenvedély Csáth számára pusztítónak bizonyult, míg unokabátyja nehezen, de végül megmenekült a drog halálos ölelésből. Miután felesége (aki kábítószer-élvezetét az „elveszett gyermekkori mennyországgal” hozta összefüggésbe) felfedezte titkát, Kosztolányi levelet diktált neki gyógyszerészéhez. „Azt íratta, hogy akkor se adjon neki, ha térden állva könyörög. Én külön megfenyegettem, arra az esetre, ha adni próbálna. Sajnálom. Legalább ez az öröme maradt volna meg. 'Jéghideg, gyöngyvirágszagú, nyilalló. Mint jégbe hűtött pusztaság – hűt és fűt. Utána a világ: szegényház’ – írta jegyzőkönyvébe. Most keserves napok,

éjszakák következnek. Sír, könnyörög, fenyegetőzik, orvost, mentőket követel éjszakánként. Órákon keresztül vigyázom az ütőerét.” (Kosztolányiné, 1990. 258-259.) A drogról való lemondás után még három küzdelmes, szenvedéssel teli éve volt hátra a nagybeteg költőnek.

f, A gyilkosság és a szép művészet

A szintén ópiumevő angol Thomas de Quincey egyik esszéjében a gyilkosságot szépművészetnek nevezte (1986). Ha ezzel nem is érthetünk teljesen egyet, az kétségtelen, hogy az erőszakos halál, a gyilkosság mindig is az irodalom kedvenc témái közé tartozott. De vajon képesek vagyunk-e helytálló művészetpszichológiai kijelentéseket tenni a műben megjelenített gyilkosság és az ábrázoló művész viszonyáról? A hagyományos analitikus irodalompszichológiai megközelítésnek megfelelően a mű tartalmát kezelhetjük úgy, mint (a) az álmokat és a fantáziákat; a (b) szöveget megközelíthetjük a szabad asszociációkhoz hasonlóan; végül (c) az írás tartalmi és formai jellemzői és az élettörténeti adatok alapján pszichobiográfiai konstrukciókat hozhatunk létre (Vikár, 1996). Martin Schuster (2005) azonban nem győzi hangsúlyozni, hogy minden műalkotás megközelítésénél egyszerre kell tekintetbe vennünk a lélektani és a történeti meghatározottságot, különben egy adott korra jellemző, meghatározott műfaji konvenciókat követő ábrázolásmódot a kontextustól megfosztva könnyen pszichológiai jelentéssel ruházhatunk fel. A reneszánsz kori dráma és színpad jellegzetességeinek ismerete nélkül így a pszichologizáló megközelítés könnyen tömeggyilkos fantáziákat tulajdoníthatna Shakespeare-nek.

Freud a *Dosztojevszkij és az apagyilkosságban* (1920/1998) egyértelműen a tudattalan készlettel hozta összefüggésbe a gyilkosság irodalmi ábrázolását. „Aligha véletlen, hogy minden idők irodalmának három mesterműve is azonos témát, az apagyilkosságot dolgozta fel: ezek Szophoklész Ödipusz királya, Shakespeare Hamletje és Dosztojevszkij Karamazov testvérek-je.” (297.) Az apagyilkosság és indítéka, a nőért való versengés alkotja az Ödipusz komplexumot, amely Freud víziójában (*Totem és tabu* 1912-13/) az egész emberi kultúra alapjává vált. Freud Dosztojevszkijről szóló írásában utalt az ábrázolt figurák tettei és az alkotó lelki élete közötti szoros kapcsolatra. Az író személyiségén belül négy arcot különített el: a költőt, a neurotikust, a moralistát és a bűnözőt. Mivel ez utóbbi elismerése váltja ki az emberből a legnagyobb ellenállást, külön magyarázatot igényel. „Honnan is ered az a próbálkozás – kérde Freud – hogy Dosztojevszkijt a bűnözőkhöz soroljuk? A válasz az, hogy ez a költő témaválasztásából

fakad, abból, hogy mindenekelőtt erőszakos, gyilkos és önző figurákat rajzol meg. Ez pedig utal ilyen hajlamok létrebelsőjében” (i. m. 286.).

A nagy orosz regényíró művei és személye volt a kiindulópontja Szondi Lipót sorsanalitikus elméletének is. Szondi így vallott erről: „A tudattalan választási nyelvének gondolata nagyon korán – 1911-ben – merült fel bennem. Éppen érettségi után voltam, tehát tizennyolc éves. Szenvedélyesen olvastam Dosztojevszkij műveit, és a *Bűn és bűnhődés* és a *Karamazov testvérek* olvasásakor kérdeztem meg először magamtól: Miért választott Dosztojevszkij előszeretettel gyilkosokat regényei hőseiül? Szerencsére ekkor még (1911) nem olvashattam Freud *Dosztojevszkij és az apagyilkosság* című művét, amely csak 1928 őszén jelent meg a *Karamazov testvérek* eredeti alakja című kötet bevezető tanulmányaként. Így aztán a fiatalok merészségével felállítottam egy teóriát, amely akkoriban körülbelül így hangzott: Dosztojevszkij meg tudta rajzolni a gyilkosok lelki életét, s meg is kellett ezt tennie, mivel a gyilkost magában, családja hagyományában, elrejtve magában hordta. Ő maga is egy latens gyilkos volt. Ezt a latens gyilkossági hajlamot projiciálta bele tudattalanul hősei lelkébe.” (Szondi, 1996, 57.) Szondit később a testvérgyilkosság, Káin és Ábel ószövetségi története kezdte el foglalkoztatni (*Káin a törvényszegő*, 1997). A testvérek erőszakos versengését a klasszikus pszichoanalízis az Ödipusz-komplexum részeként kezeli, Szondi viszont egy sajátos lelki jelenséget; az indulati gyilkosságokért felelős, általa paroxizmálisnak nevezett ösztönt vélte felfedezni a jelenség hátterében.

A Dosztojevszkij által megihletett lélekbúvároknak azonban nem tűnt fel, hogy a *Bűn és bűnhődés* Raszkolnyikovjának tette korántsem (szimbolikus) apa- vagy testvérgyilkosság, hanem sokkal inkább anyagyilkosság, matricídium. Vajon miért? Az ödipális fókuszú freudi pszichoanalízis többnyire elkerülte a kényes preödipális kérdéseket, például az anya, a nő mint lehetséges kasztrátor dilemmáját (Creed, 1993), ezért inkább az apagyilkosságra koncentrált. Az anyai témák ignorálását már Ferenczi sem tartotta véletlennek, és *Klinikai napló*-jában merész feltevéseket fogalmazott meg Freud „anyaidealizálásá”-nak dinamikai hátteréről (Haynal, 2003.) Szondit sokkal inkább az kötötte le, milyen ösztönerők működnek a személyen (jelen esetben a gyilkoson) belül, hogy kinek a személyére irányulnak az indulatok, úgy látszik kevésbé foglalkoztatta. Az anyagyilkosság pszichológiai jelentősége csak a preödipális fejlődés aspektusait vizsgáló korai én-fejlődési és tárgykapcsolat-elméletek (Melanie Klein, Margaret Mahler) valamint a pszichoanalitikus indíttatású feminista szerzők (Julia Kristeva, Barbara Creed, Miglena Nikolcsina) munkássága nyomán körvonalazódott.

A tárgykapcsolat-elmélet fogalmai (szimbiózis, szeparáció-individuáció, újraközeledési krízis) segítségével az anyagyilkosságot a szimbiózis, az elnyeléssel fenyegető anyai fúzió drasztikus megszüntetési módjaként értelmezhetjük, amely egyúttal az anya iránti inceszt vágy elhárítását is jelenti (Paneth, 2007). A tudattalan, anya ellen irányuló primitív agresszív fantáziák az anyagyilkosság vágyában ölhetnek testet. Az agresszió azonban előmozdíthatja a szelf és a másik differenciálódását, ahogyan azt Edith Jacobson már igen korán hangsúlyozta (Mitchell, Black, 2000.) Ez a fantázia gyakran együtt mutatkozik annak reciprok variációjával, az (üldöző) anyának tulajdonított csecsemőgyilkos impulzusok feltételezésével, ami a klein-i felfogás szerint az agresszió projektív elhárításából származik. Ez a kettősség Mészöly szerint benne foglaltatik a „Találkoztam az anyámmal” című Csáth-novellában is. „A szülésbe behalt anya személye a gyerek számára éppen a határán van annak, hogy saját élve eltemtetésének a képét is hozzágondolja (meghalni az anyában).” (Mészöly, 2004. 128.) Az anya kezdetben élet és halál ura, a hívogató-elnyelő anyai öl az a hely, ahol Erosz és Thanatosz találkozik.

A posztlacanista és feminista Julia Kristeva elmélete a szubjektum autenticitásának kialakításával és a kreativitással hozza összefüggésbe az anyagyilkosságot (Bass, 2006). A matricídiumot azért kell elkövetni, mert az anya testének (a preverbális világnak) a vonzásában a nyelvi, szimbolikus önkifejezés nem lehetséges. (Nikolcsina, 2004). Az anyai test: abjekt, a szubjektum létét fenyegető, megsemmisítő tárgy, az anyagyilkosság pedig nem más, mint az attól való megszabadulás, abjekció. (Így értelmezi például a Kristeva-követő Barbara Creed említett, *The monstrous feminine* (1993) című könyvében Ridley Scott klasszikus sci-fi-jét, az *Alien*-t, ahol a hős nő, Ripley végül felrobbantja az idegenné, szörnyszerűvé vált anyahajót, *Mothert*.)

Az anyagyilkosság tehát egy tudattalan, archaikus, preödipális eredetű fantázia, ami szoros kapcsolatban áll a szubjektum konstruálásával. Freud szerint az álmokkal szoros rokonságot mutató tudattalan fantáziákból táplálkozik az irodalmi mű is. „Valami erős, aktuális élmény a költőben felébreszti egy korai, legtöbbször gyermekkori élmény emlékét – írja *A költő és a fantáziaműködés*-ben –, amelynek kiinduló vágya az alkotásban teljesül be, magában a műben csakúgy felismerhetjük az új élmény indítékát, mint a régi emléket.” (Freud, 1908/1998, 112.)

A műalkotás azonban nem a fantázia közvetlen ábrázolása. Az író ábrándjai személyes vonatkozásait különféle eszközökkel elrejti, vágytartalmuk mérséklésével tompítja azokat, nehogy kiderüljön, hogy „tiltott forrásból” származnak (ugyanígy tesz egyébként az álommunka is az cenzúra megtévesztése végett), végül pedig a formai

szépség segítségével „elcsábít” bennünket. Ezzel eléri, hogy kerülő utakon, áttételesen eljussunk saját fantáziáinkhoz, aminek átélése a legnagyobb gyönyör forrása. Abban az esetben, ha a művész nem leplezné és álcázná a tartalmakat, a mű sorsa nagyobb valószínűséggel elutasítás lenne (Badouin, 1973). Az ösztön-én eredetű fantáziák – amelyek gyakran korai sérülések, traumák helyreállítási törekvéseiből születnek – ilyen jellegű művészi felhasználása (vagyis realitáshoz kapcsolása) csak akkor lehetséges, ha az én rendelkezik azokkal az eszközökkel, amellyel a tudattalanból eredő, gyakran szorongást keltő tartalmakat képes „szublimálni”. Vikár György (2006) szerint a fájdalmas és destruktív fantáziákat csak a megfelelő állapotban lévő és megfelelő készségekkel rendelkező én tudja kreatívan műalkotássá transzformálni.

g, Libidotropizmus – anyák, művek, gyilkosságok

A fantázia, a művészi alkotás nyersanyaga tehát a traumák, krízisek megoldása érdekében aktivizálódó tudattalan, helyreállító, kreatív lelki folyamatok nyomán formálódik. Valósággal való kapcsolatát a művészi átformálás segítségével találja meg, amely némileg személyteleníti, és érzelmileg enyhíti annak tartalmait, a nyelvi/képi megformálás segítségével pedig esztétikailag befogadhatóvá teszi azokat. Lionel Trilling szerint ebben áll a művész egyedülállósága: neurózisának sikeres tárgyiasítása által válik művésszé, azáltal, hogy formát ad neki, s mások számára hozzáférhetővé teszi (idézi Brown, 1998). A művészi kreativitás és a neurózis közös forrásból származtatása a klasszikus pszichoanalízis egyik alaptételének számít, amit Hauser annak romantikus gyökereivel hozott összefüggésbe (Hauser, 1978). Freud egyik legkorábbi követője, a később „kiátkozott” és tragikus véget ért Wilhelm Stekel például a neurórist minden haladás forrásaként tartotta számon, és markánsan hangsúlyozta a költői alkotás és a lelki zavarok hasonlóságát. Stekel szerint minden alkotási folyamat leereagálás és önanalízis, melynek során a művész önmaga orvosává válik. (Badouin, 1973) Azonban ha az én nem rendelkezik kreatív erővel és szimbolikus eszközökkel a megrendítő lelki élmények feldolgozásához, vagy leépülés miatt elveszti azokat, akkor az inspirációhoz elengedhetetlen, a tudattalanban való „megmerülést” lehetővé tevő regressziós folyamatok nem az én érdekeit fogják szolgálni, hanem épp ellenkezőleg, annak szétesését eredményezik. „A képzelőerő elburjánzása és elhatalmasodása megteremti a neurózis vagy a pszichózis előfeltételeit” – írja Freud (1908/1998, 109.). A morfiumozástól dekompenzálódott Csáth Géza tudattalan fantáziája 1919-ben már nem tudott

Anyagyilkossággá szublimálódni, és Jónás Olga meggyilkolásában rémisztő valósággá vált. Mi vezethetett idáig?

Csáth és Kosztolányi együtt nőttek fel, úgyszólván testvérként szerették egymást, és mindketten (többször) megírták a maguk verzióját az anyagyilkosságról. Ha elfogadjuk a műalkotás és az alkotó fantáziájának kapcsolatáról szóló fejtegetéseket, akkor ezeknek háttérében is nehezen feldolgozható gyermekkori élményekből eredő tudattalan fantáziákat kell sejtenuünk. Az életrajzok, elemzések mindkettőjükénél traumatikus anya-gyerek kapcsolatot feltételeznek. Csáth nyolc éves, mikor elveszti édesanyját, amit Szajbély szerint sosem tudott teljesen kiheverni. A Kosztolányira delegált, az író tragikus sorsát feldolgozó Csáth-regény (a soha el nem készült *Mostoha*) megírását segítő, Csáth Géza *Jegyzetek D-nek* című vázlatában ezt írja: „Hangsúlyozandó a degenerált születés. Illúziók a meghalt anyára.” (Szajbély, 1989, 16-17.) Ezen felül azonban – miképp ezt Harmat is hangsúlyozza – kevés a pszichodinamikailag hasznosítható adat Csáth korai lelki életéről. „Inkább csak sejtjük, mint tudjuk, hogy édesanyja korai elvesztése volt az az archimédeszi pont, amely körül eltorzult lelki élete forgott.” (Harmat, 2004, 141.)

A pszichoanalízis tanítása szerint az élmények és fantáziák nyomán formálódó korai tárgykapcsolati mintázatok a felnőttkori érzelmi kapcsolatokban visszatérnek. Nem tudjuk, milyenek lehettek ezek a tapasztalatok, hogyan alakultak át a bensővé tétel során, és miképp befolyásolhatták a Csáth környezete által értetlenül fogadott párválasztást és feleségével való kapcsolatának a kibontakozását egészen a tragikus végkifejletig. Jónás Olga valószínűleg a szexualitásával fogta meg Csáth Gézát, de az író emellett promiszkuus szexuális életet is élt, ami mögött Harmat (2004) nárcisztikus zavarokat sejt. Házassága kiegyensúlyozatlan, veszekedésekkel, féltékenységi jelenetekkel teli, előfordul, hogy Csáth tetteleg bántalmazza feleségét. (Szajbély, 2004, szerk.) Az asszony viselkedésének bizonyos elemei a „rossz nő” képzetét keltik benne, amely fantáziák a morfium hatásaival összeadódva féltékenységi eszméket szülnék. A monográfia szerzője által közölt, Kosztolányinak írt, kiadatlan Csáth-levél már a „címeres szajháról” és a „gonosz bestiáról” szóló, erősen paranoid jellegű képzelgésektől hemzseg, amelynek azonban akár valóságtartalma is lehetett (Szajbély, 1999, 261-264.). Innen már csak egy lépés van hátra az (anya) gyilkos fantáziák elszabadulásáig, hiszen már nincs, ami (vagy aki) visszatartsa azokat.

Kosztolányi Dezső korai anya-gyerek kapcsolatát alapvetően befolyásolta apai nagyapja, Kosztolányi Ágoston betegesen féltő, erőszakos gondoskodása (Nemes, 1994). A nagyapa elégedetlen volt azzal, ahogy a kis Dezsővel szülei foglalkoztak, és dühében

elkergette házából fiát és menyét. Csak a kisfiú egyéves kora után engedte vissza őket, de addig is szigorúan vigyázta annak minden lélegzetvételét. Nem is csoda, hogy Kosztolányi egészen a nagypapa haláláig asztmatikus rohamoktól szenvedett, amely rohamok későbbi életében halálfélelem kísérté rekeszizomgörcsök formájában tértek vissza minden egyes külföldi utazáskor (Kosztolányiné, 1990). Nemes Livia rekonstrukciója szerint a nagypapai fenyegetések miatt a harmonikus anya-gyerek szimbiózis nem tudott létrejönni, aminek következtében a költőt élethossziglan szeparációs szorongás, állandó halálfélelem gyötörte. (Ezt Kosztolányiné életrajza is megerősíti.) Ez az élmény azonban kiindulópontja lett művészi tevékenységének is. Ennek egyik összetevője a halál tudatának feldolgozása: „Engem igazán mindig csak egy dolog érdekelt, a halál... Az a roppant különbség, mely élő és halott között van, a halál hallgatása megértette velem, hogy valamit tennem kell. Én verseket kezdtem írni.” (idézi Nemes, 1994, 18.) Másrészt pszichoanalitikus szempontból ez lehet a forrása az anyanyelvhez való erotikus kötődésnek, amely a megkapaszkodás (frusztrált) vágyának szimbolikus kifejeződése. A szerelem, akár maga a lélek Kosztolányinál nem a nyelven keresztül szólal meg: a nyelv maga a lélek, ahogy a költői én szerelme sem az írás tárgyban mutatkozik, hanem a kifejezésformában. Talán ezért lehetséges – ahogy arra elsőként Szerb Antal (2005) mutatott rá –, hogy Kosztolányi költészetéből hiányzik a hagyományos értelemben vett szerelmi líra. Nem megszokott érzelmi élete sem. Harmos Ilonával való kapcsolata baráti jellegű volt; az asszony könyvét olvasva egy kitartóan óvó anyafigura bontakozik ki előttünk, aki megadóan tűri nagybeteg férje kései fellángolását Radákovich Mária iránt.

Korábban már hangsúlyoztam, hogy véleményem szerint a korai traumatikus anyagyerek hatásáról kialakított átfogó pszichoanalitikus konstrukciók nem elég specifikusak ahhoz, hogy megmagyarázzák, hogyan jutott a két, nem akármilyen kapcsolatot ápoló író az anyagyilkosság megírásához. Talán Csáth másik „anyagyilkos” novellája, a *Találkoztam az anyámmal* rejti a választ? Ebben a novellában a történetet elbeszélő hős a születésekor veszti el az édesanyját, tehát világra jöttével „megöli” őt. Az emiatt érzett büntudat rögzíti az anyához, nem tud más nőkhöz kötődni, örökre szimbiózisban marad vele – a halálban: „Ő, aki miattam fiatalon a sírba feküdt le, s ott porlad – én vagyok.” (Csáth, 1994, 27.) Az „anyagyilkos újszülött” motívuma ténylegesen fellelhető a Brenner-család történetében. A legidősebb Brenner Józsefről, a már emlegetett patikusról ezt olvashatjuk Czeizel cikkében: „Német származású, állítólag Goethe városából, Frankfurtból kerültek Temesvárra. Születésekor édesanyja meghalt. Apja újranősült, de a mostohával igen rossz volt a viszonya...” (Czeizel, 1997, 54.) (Ezek szerint a mostohaság, a „rossz anya” témája

is több generációra nyúlik vissza a Brenner-famíliában!) Vajon milyen mértékben vált családi legendává, vagy épp tabuvá lett titokká a Csáth születési évében elhunyt Brenner nagypapa „anyagyilkossága”? Ezt utólag már bajosan lehetne kideríteni. De ha igazat adunk Ábrahám Miklós és Török Mária „crypte” és „fantom”-elméletének (Ábrahám, Török, 1998), akkor a „rejtett gyász és a titkolt szerelem”, a családi traumák, halálesetek és titkok hatása rejtélyesnek tűnő módon „átvándorolhat” a következő generációk tudattalanjába (ezt nevezik ők fantomnak), ami számos pszichológiai (sőt pszichopatológiai) jelenség forrásává válhat. Az anyagyilkosság közös, „családi”, gyermekkori fantáziájának kialakulásához a táptalajt a két író számára minden bizonnyal saját anya-élményük jelentette, de nem kizárt, hogy ennek másik fontos forrását a nagyapai „fantom” szolgáltatta.

Csáth Géza saját művészi verziójában a fantázia elaborációja viszonylag kevesebb áttételen, eltoláson keresztül bontakozik ki. Az *Anyagyilkosság* már címével nem hagy semmi kétséget a felől, hogy a történet számai „tiltott forrásból” erednek. A gyilkosság elkövetői, a fiútestvérek ténykedése sokban emlékeztet a szabadkai gyermekkor kegyetlen játékaire: „Öccsével, Árpival és unokaöccsével, Brenner Jóskával békákat, egereket boncoltak... Grószki és Apuska kedvenc macskái tünedeztek el kegyetlen kezeik alatt.” – írja Kosztolányiné férje korai kamaszéveiről (1990, 25.). A közös állatkínzásokat maga a költő is megörökítette *A rút varangyot véresen megöltük* című versében (Kosztolányi, 1984). Csáth novellájában a Witman-fiúk gátlástalanok, szadista impulzusaikat örömmel és büntudat nélkül töltik ki mindenen és mindenkin. Az *Anyagyilkosság* értelmezésében Szajbéllynél nem véletlenül a gyermekkori szexualitás részösztöneinek parttalan tombolása kapja a főszerepet, amelynek oka a szerző szerint az apa korai halálában, valamint az anyai szeretet és szigor hiányzó voltában kereshető, ami maga után vonja a felettes én kialakulásának problémáit (Szajbély, 1989). Az anya megölésére azonban – nem ok nélkül – akkor kerül sor, amikor a fiúk túllépnek pregenitális örömforrásaikon, megtalálják vágyaik tárgyát, a Nőt egy immár családon kívül álló személyben, tehát belépnek a genitális fejlődési szakaszba. „Megállapodtak abban, hogy amit tapasztaltak, az összehasonlíthatatlanul felülmúlja összes eddigi kalandjaikat, még a bagoly kínzását is. – Csak ezért érdemes élni – mondta a kisebbik. – Ez az, amit annyi fáradtsággal kerestünk – jelentette ki a másik.” (Csáth, 2004, 105.) A genitális fejlődési fok elérése előtt, a prepubertásban gyakran újra fellángolnak az infantilis részösztönök (szadizmus, mazochizmus, voyeurizmus, exhibicionizmus), s a megoldatlan ödipális tematika (inceszt vágy) is újra naprendre kerülhet (Vikár, 1980). Amíg a vágyak nem érik el a genitális

szintet, a fiúknak nem kell szembe nézniük az anyai „hagyatékkal”, attól függetlenül tevékenykedhetnek. Az anya azonban magának akarja megtartani azokat az értékeket (ékszerek), amelynek segítségével a fiúk elnyerhetnék vágyuk tárgyát, tehát incesztuózan magához köti őket. (Az ékszer Freudnál is női szimbólum.) Ebből a megmerevedett, megváltoztathatatlan tünő helyzetből (amit az is mutat, hogy az anya vitrinben elzárva tartja az ékszereket) törnek ki drasztikusan, a kontrolláló, „elnyelő” anya meggyilkolásával a Witman-fiúk.

Az ösztönelméleten túllendülő tárgykapcsolati pszichoanalízis szemszögéből az anya halálát ábrázoló két novellában Csáth olyan korai kapcsolatokat vázol fel, amelyekben a hiány dominál. Az anya – korai halála (*Találkoztam az anyámmal*), illetve érzelmi hozzáférhetetlensége (*Anyagyilkosság*) miatt – nem tudja betölteni gyengéd védelmező és gondozó szerepét: mindkét esetben az a következmény, hogy gyermeke (illetve a gyermekei) számára tudattalanul kizárólagos, de elérhetetlen tárgy marad, és megakadályozza, hogy a fiú(k) életében más, kielégítő kapcsolatok alakuljanak ki. (Az első, korábbi novellában ezt belülről a büntudat határozza meg, a másodikban a jóval primitívebb „szkizoid” elzárkózás okozta érzelmi sivárság.) A reális kötődés hiányában túlburjánzik a tudattalan fantáziaműködés, ami Freud értelmében forrása lehet mind az alkotói kreativitásnak, mind a patológiának. Ez utóbbi akkor következik be, ha a korai, kielégítő tárgykapcsolatok hiányában nem alakul ki koherens szelf-ézés, ami az ösztönkésztetések (szexualitás, agresszió) intenzifikálódásához és kontrollálhatatlanságához vezet (Modell, 1975).

Kosztolányi címválasztásában árnyaltabb, áttételesebb, szimbolikusabb: ahogy a cenzúra kényszeríti az álommunkát a sűrítésre, eltolásra, jelképhasználatra, úgy távolítja el a művészetmunka a nyelv játékos alakításával anyagát a személyes fantázia szférájától. „Édes Annáról, magáról a névről a manna, az anna (adna) s az édesanya szavak rokonságát vallotta ő maga. Névből, minden névből babonás varázst érzett...” – írja Kosztolányiné (1990, 229.) míg a költő maga azt vallotta, hogy a regényben a nevek spontán módon együtt jelennek meg az alakokkal: „Édes Anna neve is ilyen hallucináció. Jólesett mondogatnom, leírnom. Talán azért tudtam vele annyi szeretettel foglalkozni. Én az Anna nevet régóta szeretem. Mindig a mannát hozta eszembe, azon kívül egy kacér és nagyon nőies feltételes módot. A vezetéknev, mely ösztönösen társult melléje, nem egyéb, mint e hódolatom kifejezése. A kettő együtt – a vezeték és keresztnév a maga lágy zeneiségében egy másik, ősi és végzetes szókapcsolatot idézett föl bennem: az édesanyát.” (Kosztolányi, 1992, 39.) A szimbolikus anyagyilkosságot elkövető címszereplő – összehasonlítva Csáth

ösztönvezérelt alakjaival – jóval bonyolultabb lelki felépítéssel bír. Paneth Gábor (i.m.) szenzitívnek mondja, és a pávaszemektől való félelmet hozza bizonyító példának, míg a reakcióképződmények (pl. a piskóta-eset) kényszeres, ambivalens jelleget sejtetnek. A Witman-fiókkal szemben erős (talán túl erős), belsővé tett gátlások fékezik – legalább is egy ideig. Nem lehet jelentés nélküli az sem, hogy Csáth-tal szemben Kosztolányi női alakot állít a középpontba. Ha igazat adunk Freudnak, hogy az író lelki életének konfliktusait hőseiben személyesíti meg (Freud, 1908/1998), akkor azt is mondhatnánk, hogy a cím és az összetettebb lelki élet ábrázolása mellett a hős nemének megválasztása is az elaborációs folyamat komplexitásának mértékét tükrözi, és (a többi írói fogással egyetemben) a személyes vonatkozásoktól való távolság megteremtésének az eszköze. Amennyiben az álomhoz hasonlóan a művet is belső, kompromisszumképződési folyamatok eredményének tartjuk, láthatjuk, hogy Kosztolányi megoldása kevésbé van közel a kiinduló fantáziaképzethez. A belső indíték azonban az „álcázások” ellenére nyilvánvaló: Lengyel András szerint „aligha lehet kétséges, hogy Anna tettének elbeszélése voltaképpen egy fiktív történetbe áthelyezett írói önvallomás (s egyben szerepkísérlet). Kosztolányi is elmondhatta volna, hogy 'Édes Anna én vagyok'”. (Lengyel, 1998a)

Az *Édes Anna* pszichoanalitikus szemléletű elemzésével több szerző is részletesen foglalkozott. Lengyel András cikkében (*Miért gyilkolt Édes Anna?*) a klasszikus ösztönelmélet és a strukturális modell fogalmait hívja segítségül. A gyilkosság Lengyel szerint az én-vesztésből, az autentikus én elvesztésének állapotából hozza vissza Annát, amely megfogalmazás közel áll Kristeva anyagyilkosság-konceptiójához. Nemes Livia (1994) a történés pszichodinamikai kulcstényezőjének Anna magzatelhajtását tartja, mert ennek nyomán teljesedik ki azonosulása a gyerekgyilkos Vizynével. Vizynét beszédes keresztneve nyomán (Angéla – angyalcsináló) ugyanis Nemes Livia szerint tettesként kapcsolatba lehet hozni saját gyermeke, Piroska korai halálával. Vizyné és Anna kialakuló szimbiózisában a gyerekgyilkosság és az anyagyilkosság közti határ is elmosódik (reciprok variációk); végül Anna Vizynében gyermekgyilkos önmagát öli meg, de nem agresszióból, hanem az azonosulás következtében. Nemes Livia nyomán Paneth Gábor a főhősnő anyai szimbiózisból való menekülését hangsúlyozza, amit a híres piskótajelenetben lelki összeomlás, orális regresszió előz meg (Paneth, 2007.) Az áttételes öngyilkosság lehetősége – igaz, pont az ellenkező perspektívából – már Devecseri Gábor 1945-ös elemzésében is fontos szerepet kap. Devecseri a következőképp fogalmaz: „...a bosszú szellem, ha már egyszer kitört: egyetlen roham elég neki. De ki ébresztette fel, ki hívta elő

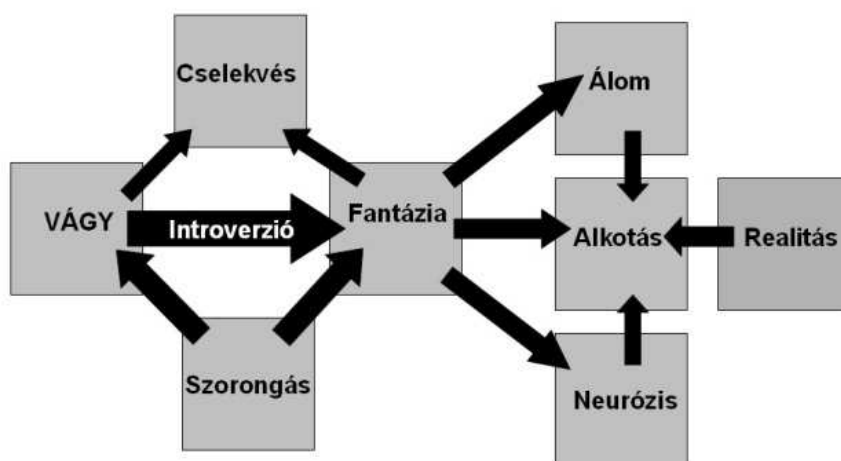
Édes Anna lelkének alsó tárnáiból? Vizyné. Vizyné megölette magát Édes Annával. Ilyenformán öngyilkos lett. De – mert életét a cselédprobléma nyugozta le – a cseléd által. Halálát ő maga választotta magának.” (in Kosztolányi, 1992, 162.). Érdekes, hogy Kosztolányi „Nero, a véres költő” című regényében Seneca hasonló gondolatmenettel próbálja megnyugtani az anyagyilkosság miatt gyötrődő császárt.

A Paneth Gábor hangsúlyozta regresszív szimbiózis kialakítására mindkét fél fogékony, hiszen mind Vizyné, mind Édes Anna lereagálatlan traumát hordoz magában. Vizynének a gyermeke halt meg (Nemes Livia ismertetett értelmezésében gyermekgyilkosság következtében), Anna pedig az édesanyját vesztette el, ezért mostoha (!) nevelte, akihez a szóbeszéd szerint egyszer sarlót vágott. A kialakuló fúzió (akárcsak a „közös neurózis” lehetőségét magában hordó kollúzió lásd Willi, 1981) alkalmat ad a feleknek arra, hogy tudattalanul újrajátsszák traumájukat a jobb befejezés, a helyreállítás reményében. A traumák azonban a démonikus ismétlési kényszer (Freud) következtében mozgásba lendülő „ösztönörvény” (Hermann) hatására megismétlődnek, és drámai végkifejletet vonnak maguk után. A trauma hatására, állítja Ferenczi híres cikkében (*Nyelvzavar a felnőttek és a gyermek között*) az én bizonyos részei lehasadnak (Ferenczi, 1932/2006). Ezek az elfogadhatatlan, tudattalan Szelf-fragmentumok az érzelmi kapcsolat („áttétel”) hevében átkerülnek a másikba a már említett projektív identifikációs mechanizmuson keresztül. Vizyné tudatosan gyermekével, Piroskával azonosítja Annát, ám tudattalanul, a projektív identifikáció nyomán „áthelyezi” a maga integrálhatatlan gyermekgyilkos énjét Annába. Így próbál megszabadulni az elviselhetetlen büntudattól, miközben a tudatosság szintjén Anna (Piroska helyettesítője) látszólagos istápolásával próbálja kiengesztelni lelkiismeretét. A tudattalanul kivetített tartalom internalizálása (az introjektív identifikáció) következtében azonban a trauma megismétlődik: Anna Vizynével azonosulva maga is gyermekgyilkossá is válik, megöli magzatát. Az elvesztett édesanyját ambivalensen helyettesítő Vizyné és a gyermekszerepbe tolt Anna totális fúzióját a lány részéről a Patikárius Jancsival folytatott szerelem, majd az arról való fantáziálás akadályozza meg (a női fejlődésnek ezen aspektusáról lásd Chodorow, 2000). Amikor azonban az estélyen Anna meglátja Jancsit Moviszternével enyelegni, a viszonylagos egyensúlyt biztosító vágykonstrukció összeomlik, a regresszió nyomán pedig bekövetkezik a bűncselekmény. A gyilkosságra egy ősi szertartásokat felelevenítő helyzetben, egy „karneváli” jelenet végén kerül sor.. A karnevál mindig kivételes állapot: megfordul minden érték, ami alul volt (a tudattalanban), átmenetileg a felszínre kerül (Bahtyin, 1982). Anna újra megismétli Vizyné bűnét, de immár saját magzatelhajtásának traumáját is, de

Vizynében megöli gyermekgyilkos önmagát (Nemes), kitör az elnyelő szimbiózisból (Paneth), végrehajtja a kristevai abjekciót (Nikolcsina). Teljesíti Vizyné tudattalan öngyilkossági vágyát is, amivel az megbünteti férjét (Devecseri), és kielégíti úrnőjének saját gyermeke halála miatti bűnhődési szükségletét is. A tudattalanból fakadó tett, akárcsak az álom, mélységesen túldeterminált.

h, (De)Szublimáalom ösztönöm

„Mindnyájunkban, még a jó emberekben is van ilyen lappangó vadállati természet, amely álunkban előbukkan” – mondja Platón (idézi Durant, én., 38.). Freud pszichológiai egyenlőségjelet tett az álom és a fantázia közé. A személyiség, az én az a „készülék”, amely vágy és tett közé iktatódik a korai fejlődés során, lehetővé téve, hogy a fantáziát tápláló, tudattalanból feltörő impulzusok közül csak azok forduljanak közvetlen cselekvésbe, amelyeket a kínkerülés elve alapján működő cenzúra (felettes én) veszélytelenségük folytán megvalósíthatónak ítél. A többi készítés sorsa az elfojtás, az elhárítás: a tudattalanba száműzött késztetések azonban megváltozott formában visszatérnek, kifejezésre törnek és megszólalnak az álomban, az elvétésben, a tünetekben, a műalkotásokban (32. ábra). A költő, mint idéztük, tudattalan fantáziáiból szerzi nyersanyagát, azt, hogy erős ösztöntörekvések és a laza elfojtás következtében túltengő fantázia pedig adott esetben nem neurotikus vagy pszichotikus tünetek kifejlődéséhez vezet, Freud szerint a művész fokozott szublimációs készségének köszönheti (Freud, 1986)



32. ábra. A vágy, a fantázia és a többi lelki képződmény összefüggései Freud szerint

Miben áll akkor a művész fokozott szublimációs készsége? Abban, hogy az átlagembernél kreatívabb a szimbólumok, főképp a legsokoldalúbb és legbonyolultabb szimbólumrendszer, a nyelv használatában. Loewald nyomán (1980) többször utaltam az

elsődleges és másodlagos folyamat egyensúlyára a nyelvhasználattal kapcsolatban. Ha ezek a folyamatok széthasadnak, kóros folyamatok alakulhatnak ki, a realitást nem vitalizálja a fantázia, amit hipermanifeszt diszkurzusnak is neveznek (Mijolla, 2005) a fantáziát pedig nem tudja a realitáshoz kapcsolni az átmeneti jelenségként, átmeneti tárgyként, transzformációs jelenségként használható költői nyelv.

Kosztolányi egészen hasonlóan gondolkodott a nyelv és a lélek kapcsolatáról: rámutatott, hogy „mennyire fontos egy nyelvben – minden nyelvben – a szó alakja, az az ezer és ezer öntudatlan, zenei kapcsolat, amely hallatára föléd bennünk, és színt ad neki, veretet, talán sokkal inkább, mint az a tárgy, az a fogalom, amelyet jelezni kíván.” (Kosztolányi, 2002, 101.) A nyelv ilyesfajta használatára a legtudatosabban a költészet törekszik, amelyet Kosztolányi egyenesen szóvarázsnak tartott. „A költészetnek is az ösztönök, a homályos tudatalatti vágyak a mozgatórugói, akár a zenének, s kifejezésében éppoly érzéki és érzékletes, akár a zene, de anyaga az emberi szó, mely – bármely távolról és közvetetten – mindig értékítéletet is rejt magában. Ilyesmire csak az értett fő képes. Játék a költészet, de az elme játéka is. Érzelmi látása szükségszerűen értelmi szűrőn jut el hozzánk.” (idézi Czeizel, 1997, 63.) Az irodalmi műben a tudattalan (érzelmi, elsődleges) és a tudatos (értelmi, másodlagos) kölcsönösen megtermékenyíti egymást, és egyfajta egyensúlyba kerül. Ezért képes az írás, az alkotás folyamata megzabolázni a parttalanul áradó indulatokat. Kosztolányi ezzel nem csak teoretikusként, hanem művészként is tisztában volt: ezt a folyamatot ábrázolja például a „Nero, a véres költő” című regényében, amikor a lelkiileg elgyötört fiatal uralkodó megírja első költeményét, aminek következtében nyugalma visszatér (Kosztolányi, 1972). A nyelv, a szó, majd az írás eme mágikus hatása Kosztolányi számára egész életében, „bölcsőtől a koporsóig” biztos kapaszkodót jelentett. A nyelv és a lélek kapcsolatát mint alkotó művész ösztönösen működtette, s mint nyelvelmélettel elmélyülten foglalkozó, a pszichoanalitikus Hollóssal együttműködő gondolkodó (lásd Lengyel, 1998 b) tudatosan is igyekezett megfogalmazni.

A fiatal Csáth első novelláskötetének, *A varázsló kertjének* méltatásai kiemelték az író nyelvezetének lírai, zenei jellegét, ihletett szecessziós-impreszionista képi világát és személyességét (Szajbély, 2004, szerk.). Alig három év múlva, a *Délutáni álomban* a korábbi kötet elbeszéléseit átlengő lírának „nem sok nyoma maradt. Hiába keresnénk itt... Bori Imre által szecessziósnak nevezett novellákat... A lírikus helyét a freudista iskolázottságú megfigyelő foglalta el.” – írja monográfusa (Szajbély, 1999, 206-207.) A *Hét* anonim kritikusa a következőképp fogalmazott a kötet megjelenésekor: „Csáth Géza orvos. A novelláiban is az: csupa kórkép, beteg lelkek pontos rajza, amit ad... A realizmus

irigyelendő tetőpontjára fog érni ilyen eszközökkel ez az író. Teljesen el fogja némítani líráját és szemeit mereven az életre szegezve fog fotografálni.” (idézi Szajbély, i. m. 209.)

A későbbiek ismeretében tudjuk, hogy a lírai hang eltűnése nem a realizmus irányába történő fejlődés, hanem az írói nyelv teljes elnémulásának, a „deszublímációnak” (Marcuse, 1990) első jele volt Csáth művészetében, aminek a legfőbb oka (más tényezőkkel kölcsönhatásba lépve) a morfium okozta személyiségváltozás lehetett. Kosztolányi többször idézett nekrológiájában így írt erről: „Azok az írásai, melyek a betegsége kezdőkorában jelentek meg, csak nagyon halványan tanúskodnak a változásáról. Még mindig eredetiek és finomak, de a figyelő szemnek már feltűnik, hogy valamiként másnak hatnak... Régi, lírai hangja, mely közös gyermekkorunk és emlékeink édes mélységeiből szakadt föl, egyszerre megcsuklott és figyelmét a nagyon is földi, nagyon is kézzelfogható jelenségek kötötték le, Úgy rémlett, hogy valami pszichofizikai célt tűz maga elé. Mindezt élőszóval is elmondtam neki, mire ő zavart lett és arra hivatkozott, hogy a líra korszaka lejárt, talán öregszik is.” (Kosztolányi, 1919, 16-17.)

Az írói „bedugulás”-nak, a nyelvi kifejezés eróziójának másik fő okát a sajátosan értelmezett pszichoanalitikus elmélet a gondolkodást gúzsba kötő hatásának szokták tulajdonítani. Csáth – miután a művészet „gyógyszere” egy idő után már kevésnek bizonyult számára – az öngyógyítást morfiummal igyekezett biztosítani; a morfium megnyugtató hatásáért azonban hosszú távon teljes testi és pszichikai leépüléssel fizetett. A regresszió a pszichikus inspirációs bázist, az elsődleges folyamatokat ugyanúgy érintette (érzelmi elsivárosodás), mint az elaborációs csatornát, az elsődleges és másodlagos folyamatokat integráló költői nyelvhasználatot (lírai hang eltűnése). A pszichoanalitikus eszme és gondolkodás átmenetileg – úgy 1913-ig – elfedte ezt az eróziót. Csáth inspirációs és elaborációs folyamataiban azonban egyre inkább a másodlagos folyamatok kezdenek dominálni (erre használta Mészöly Miklós a „játárszótárs nélkül maradt értelem” kifejezését): témaválasztása és nyelvhasználata *Délutáni álm*-ban már nem a lírikus novellistáé, hanem a racionális (később inkább már racionalizáló, intellektualizáló) elmeorvosé. A Loewald és mások által is hangsúlyozott egyensúly megbicsaklik, a szublímációt lehetővé tevő struktúrák lebomlanak, a szimbólumhasználatában meggyengült én az ösztöneinek játékszerévé válik.

i, Az erények csatateré

A fentiekben a „multiple case” pszichobiográfia módszerével a Kosztolányi Dezső és Csáth Géza életében és munkásságában felbukkanó hasonlóságokat próbáltam

összefüggésbe hozni a köztük lévő családi és baráti kötelék sajátosságaival. Az általam kiemelt metszéspontok nagyjából lefedik azt a négy területet, amelyen belül Szondi Lipót szerint az egyén tudattalan választásai érvényesülnek. Az első metszéspont a *libidotropizmus*, a szerelem területére esik, amelynek ősforrása, a korai anya-gyermek kapcsolat mindkét író esetében magán hordozza a Bálint által östörésnek nevezett sajátosságokat (Bálint, 1967/1994). A második dimenzió az *idealotropizmus*, amelynek közös jellege náluk a pszichoanalitikus eszme iránti vonzalomban és barátságukban testesült meg. A *operotropizmus* azonos gyökerezettségű az írói, művészi lét választásában, míg a *morbotropizmus* a kábítószerélvezetben érhető tetten Kosztolányi és Csáth esetében. Az anyagyilkosság, mint speciális írói téma háttérben feltételezett (közös) tudattalan fantáziát (akárcsak a „szerek” iránti érdeklődést) igyekeztem kapcsolatba hozni a patikus Brenner nagyapával és tragikus születési körülményeivel (az anya halála), ami feltételezésem szerint tudattalan „fantomként” (Ábrahám, Török, 1998) befolyásolhatta az együtt felnövekvő írók kialakuló lelkivilágát.

Szondi szerint a családi örökségből fakadó „kényszersors”-ot (amit itt most az ő eredeti fogalmánál tágabban, metaforikusabban használok) nagymértékben módosíthatja, hogy az én (vagy „Pontifex-én”, ahogy Szondi hívta) mit integrál ezekből az adottságokból az egyén személyes életébe: ez lesz a „választott sors”. A kényszersors nyers, ellentmondásos adottságokat és lehetőségeket („öszönöket”) hordoz magában, jót (tehetség) és rosszat (betegség) egyaránt. Ezek alakulását, megjelenési formáját végül az én humanizáló és szublimáló törekvéseinek színvonala dönti el. „Ha az én elpazarolja az energiáit a megbetegítő ősi igények és saját ösztöntermészetének kielégítésére, úgy a személy kényszersorsból pszichopátiát (szenvedély, tartásnélküliség), vagy mániát illetve melankóliát fog hordozni” – írja Szondi (1996, 36.)

A kiemelt metszéspontok különbségei rámutatnak az egyéni választásokból származó sajátosságokra és azok következményeire. Kosztolányi házassága inkább a gondoskodó, elfogadó „jó anyával” való kapcsolat megtestesülésének tűnik (legalább is Kosztolányiné leírása alapján), míg Csáth tragédiába torkolló kapcsolata Jónás Olgával inkább az „üldöző”, „rossz” anyaképzetet mozgósító sajátosságokat mutat. Csáth Géza pszichikai sebezhetőségét az (anyagilykossági) fantázia írói elaborációjának sajátosságai is mutatják: az elemzés alapján jóval kevesebb áttételt, eltolást alkalmazott, mint Kosztolányi; a kidolgozott írói megoldás így közelebb maradt az eredeti tudattalan forrásokhoz. Az eltávolítás jótékony hatása Kosztolányinál a pszichoanalízis iránt mutatott rokonszenvet is érintette, így annak befolyása életművében mindvégig megtermékenyítő

maradt; Csáth-nál ezzel szemben az inspiráló időszakot egy elhatalmasodó, majd megbénító fázis követte. Kosztolányi Dezső stabil identitást talált az írói hivatásban, míg unokafivére „hármasművészete” a sokoldalúság mellett az azonosságtudat veszélyforrássá is váló töredezettségéhez is hozzájárulhatott. Az írói lét Kosztolányinál a nyelv, mint szublimációs, transzformációs eszköz ösztönös (szépirodalom) illetve tudatos, intellektuális (*Nyelv és lélek*, Hollós-kollaboráció) használatával járt együtt, ami lehetővé tette a művészi kreativitás folyamatos működtetését a fantázia átmeneti terében. A szenvedélybeteggé váló Csáth írói nyelvezetének eróziója a szublimációs készség elsorvadásához vezetett, ami nem csak a művészi véna elapadásához járulhatott hozzá, hanem a lelki működés színvonalának általános visszaeséséhez is. Végül a „mérgek” iránti szenvedély csak Csáth-nál vezetett közvetlenül súlyos patológiához, majd közvetve halálhoz; Kosztolányi halálát másfajta betegség okozta.

Segíthetett volna-e a két író lelki problémáin az általuk nagyra becsült lélekelemzés? A „neurózis”, amely a művészi érzékenység forrása lehet, Janus-arcú jelenség: kint és fájdalmat okoz, de a kreatív eszmék forrása is. Nem véletlen, hogy az ezzel többé-kevésbé tudatosan tisztában levő művészek általában kerülnek a feltáró, elemző pszichológiai terápiákat, mert félnek alkotóképességük elvesztésétől (Schuster, 2005). Kosztolányiról tudjuk, hogy barátai unszolása és intellektuális-művészi érdeklődése ellenére sosem próbálkozott pszichoanalitikus terápiával; ahogy „lepecsételt levélként” jött a világra, úgy is akart távozni innen (Harmat, 1994). Egy Harnos Ilonának 1928-ban írt rövid Freud-levelél nyomán azonban feltételezhető, hogy Kosztolányiék – Ferenczi ajánlásával – mégis megkeresték a pszichoanalízis atyját (Réz, én.). Ez azonban valószínűleg fiuk, Kosztolányi Ádám tervezett gyógykezelése miatt történt, akinek lelki zavarairól Kosztolányi korábban már konzultált Hollóssal (Lengyel, 1998b). A találkozás végül a Freud levelében olvasható udvarias elutasítás következtében nem valósult meg.

Freud neve lehetséges kezelőként már több mint egy évtizeddel korábban is felbukkant Kosztolányi levelezésében – az ok akkor Csáth morfiomszennvedélye volt. A kezelésre szoruló Csáth Géza évekkor korábban, 1910 körül még pszichoanalitikus szemléletű elmegyógyászati tevékenységét folytatott a Moravcsik-klinikán. Ennek lehetséges (fentebb említett) veszélyeit abban az időben még nem próbálták kiképző analízissel megelőzni (az első ilyen jellegű analízist Ferenczi végezte Ernest Jones-szal 1913-ban, lásd Harmat, 1994), így Csáth is analizálatlanul folytatta korántsem kockázatmentes munkáját. Elhatalmasodó morfinizmusa napvilágra kerültével környezete – elsősorban Kosztolányi – fokozottan próbált nyomást gyakorolni rá az intézeti kezelés

érdekében. Az erőfeszítések nem jártak sikerrel, a többször elkezdett elvonókúra mindannyiszor eredménytelenül zárult. Kosztolányi – Csáth Géza utolsó, 1919. június 25-én írt levelének tanulsága szerint – korábban pszichoanalízist is ajánlott unokafivérének (Szajbély, i. m.). A tízes évek közepén szóba került egy lehetséges bécsi szanatóriumi kezelés, amelyet a tervek szerint Freud vezetett volna. A Kosztolányi lázas szervezőmunkáját segítő, később sajnálatosan öngyilkosságot elkövető Rajz Sándor így ír 1916. március 31-én a költőnek: „Kedves Desiré kérlek, hogyha te valami pozitív okot is tételezel föl a betegség okául és kiinduló pontjának – ne szólj erről J.-nak. Ez esetleg ellenállást vált ki s minden nehezebben megy. – Az ötleted – a szereteted, amivel bajával foglalkozol és segítséged ajánlod föl – komoly hatással lesznek rá. Fontos, hogy mielőbb Freud kezelésében szanatóriumban legyen.” (idézi Dér, 1980, 153.) Ez azért is tűnhet különösnek, mert Freud valószínűleg sosem vezetett ilyen jellegű gyógykezelést, a súlyosan regresszív állapotokkal szemben pedig – ahogyan az a Csáthéhoz hasonló sorsú Otto Gross esetéből is kiderült (Friedrich, 2008) – kifejezett averziója volt (Haynal, 1991).

A gyógykezelés terve meghiúsult, Csáth elveszette „kultúra mikrokozmoszáért” vívott háborúját. Ennek lényegét néhány évtizeddel előtte – a harcba ugyancsak belerokkanó – Friedrich Nietzsche úgy fogalmazta meg, hogy a tudomány és a művészet iránti egyidejű lelkesedés csak „békülékeny közvetítő hatalom” segítségével tartható fenn (1882/1997). A „békülékeny közvetítő hatalom” szerepét Csáth Géza szellemiségében a pszichoanalízis egy ideig sikeresen töltötte be. Ilyen összetett lelki adottságokkal élni azonban korántsem egyszerű. Csáth és Kosztolányi életét ismerve igazat adhatunk annak a meglátásnak is, amelyet a mindkettőjük által nagyra tartott német költő-filozófus tapasztalatai gyarapodásával a fenti sorok után hét évvel vetett papírra – immár Zarathustra álarcában: „Én vérem, ha szerencsés vagy, úgy egy erényed van és semmi több, imígyen könnyebben mégy át a hídon. Kitüntető dolog, ha sok erényed van, ámde nehéz sors; és sokan mentek a pusztába és megölték magukat, mert belefáradtak, hogy erényeik csatái és csataterei legyenek.” (Nietzsche, 1882-1883/én. 45.)

IV. Konklúzió

A művészi kreativitás megértésének vágya a nyugati kultúra kezdete óta foglalkoztatja a gondolkodókat. Az első jelentős lépéseket ez irányban Platon és Arisztotelész tették, akik megalapozták azt a mai napig nagy hatást gyakorló elképzelést, mi szerint a művészi alkotóképesség forrásai valahol a normalitás határain túl találhatók. Modern kreativitás-felfogásunk, művész- és emberképünk a „romantikus rend” (Doorman, 2003) időszakában alakult ki, amikor az individuum, a szenvedélyek, az álom, és a képzelet szerepe a figyelem középpontjába került; a 20. századi pszichológia, főként a pszichoanalízis számos tekintetben ennek a látásmódnak a betetőzőjeként értelmezhető. A romantika és a pszichoanalízis közti átmenet kiemelt jelentőségű szerzője Friedrich Nietzsche, aki a romantikus művészi ihletettségen túl már a tudományoss, pszichológiai megértés fontosságát is hangsúlyozta, és akinek esztétikai nézetei sok tekintetben a freudi kreativitás-felfogás közvetlen előzményének tekinthető. Disszertációmban ennek a soha kellően meg nem magyarázott hasonlóságnak próbáltam egy lehetséges olvasatát kifejteni, aminek lényege, hogy Nietzsche és Freud egyrészt önanalízisük nyomán vonták le lélektani következtetéseiket, amelynek lényegi részét képezte, hogy mélyen elmerültek egy számukra kitüntetett jelentőségű művész (Wagner és Leonardo) személyiségében, és pszichobiográfiai szemléletű megismerés alapján állították fel elméleteiket a művészi alkotás eredetéről. Ez a módszer a 20. század hermeneutikai gondolkodásának és a idiografikus, „történeti-interpretatív” (Runyan, 1997) személyiségkutatásnak az alapját teremtette meg.

A művészi kreativitás személyiségdinamikájának megértésében a pszichoanalízis ment a legmesszebbre, amely Freud ez irányú kutatásai nyomán bontakozott ki. Freud az 1895 és 1920 közti negyed évszázad során szisztematikusan tárta fel a tudattalan nyelvezeteit, azokat a módokat, ahogy a pszichikum mélyebb, kezdetlegesebb tartományai kifejtik hatásukat a magasbb mentális működésmódokra. A szimptomák archaikus testnyelvétől az álom képiségén át jutott el a nyelvi produktumok (vicc, elszólás, irodalmi alkotás) elemzéséig, melynek nyomán alapvető elméleteket fogalmazott meg az emberi szubjektumról és az alkotási folyamatban szerepet játszó benső folyamatokról. Úgy vélte (1917/1986), hogy a művészt erős ösztönkésztetések hajtják, amelyek a külvilágban nem érhetik el céljukat, ezért a fantáziatevékenység felerősödik, de azok tünetek helyett műalkotások létrejöttéhez vezetnek. Ennek a kulcstényezője a szublimáció, az eredeti

vágyfantáziák formai és tartalmi átdolgozása. Leonardo-tanulmányában (1910/1982) Freud ennek lehetséges élettörténeti hátterét is felvázolta, amelyben az ösztönszublímáció mellett a korai tárgykapcsolatok jelentőségére is felhívta a figyelmet. Freud tanítványai az erre vonatkozó felismeréseket igyekeztek elmélyíteni (Rank, Sachs, 1916), illetve empirikusan bizonyítani (Pine, 1973).

A pszichoanalízis Freud utáni fejlődése a kreativitásra vonatkozó nézetek alakulását is meghatározta. Az ego-pszichológia az ösztöntényezők befolyása mellett figyelmét az én szabályozó funkciójára, az elsődleges és másodlagos folyamatok együttműködésére fordította. Az irányzat egyik kiemelkedő képviselője, Ernst Kris (1952/2000) az alkotási folyamatban az „én szolgálatában álló regresszió”, az inspiráció és az elaboráció fontosságát hangsúlyozta. A tárgykapcsolat-elméleteket kevésbé határozta meg a formalista szemlélet, inkább az élménytartalomra (fantázia) és a személyközi történések intrapszichés teret struktúráló hatására koncentráltak. Melanie Klein (1930/1998) a depresszív pozíció, a büntudat, a helyreállító folyamatok és a szimbólumképzés sajátosságait emelte ki az alkotó folyamatban, míg Winnicott (1999) nagy hatású elméletében az anya-gyerek kapcsolat, a játék, a potenciális tér és az átmeneti tárgy áll a középpontban. Az angol tárgykapcsolat-elmélet későbbi képviselői (pl. Bollas) szemléletében az anya affektusokat transzformáló tárgyként működik a korai kapcsolatban, melynek szerepét később a nyelv veszi át. Az kohuti szelf-pszichológia szerint a szelf koherenciájának kialakulásában és fenntartásában a szelf-tárgyként funkcionáló Másik a legmeghatározóbb tényező, amely funkciókat érettebb korban a kulturális jelenségek létrehozása és befogadása is betöltheti. Külön igyekeztem felhívni a figyelmet a pszichoanalízis budapesti iskolájának képviselőire (Bálint, Hermann, Róheim, Székely), akik értékes meglátásaikkal sokban gazdagították a kreativitás pszichológiájával kapcsolatos ismereteinket (Bókay, Lénárd, Erős, 2008, szerk.).

A pszichoanalízis által kidolgozott, klinikai esettanulmányokra és pszichobiográfiai elemzésekre épülő művészetpszichológiai megismerési módszer klasszikus időszaka az 1960-as évekig tartott. A 20. század második felében a személyiségkutatási gyakorlatban a nomotetikus szemlélet, a kérdőíves eljárások és a korrelációs módszer vált általánosan elfogadottá, és az élettörténeti-idiografikus perspektíva a háttérbe szorult. A kreativitás személyiség hátterét vizsgáló kutatások nyomán (Selby, Shaw, Houtz, 2005) rengeteg pozitív adat halmozódott fel a kreativitással korreláló személyiségvonásokról, ám ezek nem tudtak választ adni az alkotóképeség motivációjáról, személyes jelentéséről, dinamikájáról, élettörténeti tényezőkkel való összefüggéseiről, vitális funkcióiról. Az

1980-as években bekövetkező „narratív fordulat” hatására (Hargitai, 2007; László, 2005) az élettörténeti megközelítés újra középpontba került a személyiségkutatásban, és a 90-es években olyan szerzők munkássága nyomán, mint Alan C. Elms, William Runyan és Dan P. McAdams a pszichobiográfia ismét elfogadott módszerré vált (Schultz, 2005a). A kortárs pszichobiográfia felvállaltan eklektikus megközelítés, tisztán pszichoanalitikus előzményéhez képest bátrabban merít a 20- századi idiografikus szemléletű személyiségpszichológia hagyományaiból (Allport, Murray, Tomkins, Erikson) és a narratív pszichológiából, emellett igyekszik tanulni az elődök által elkövetett hibákból (patomorfizálás, hanyag adatkezelés, dogmatikus értelmezések).

Disszertációmban a kortárs pszichobiográfia nézőpontjaival és eredményeivel gazdagított pszichoanalitikus perspektíva alapján elvégzett elemzésekkel igyekeztem rámutatni az alkotási folyamatot és a kreatív személyiségműködést meghatározó pszichodinamikai és élettörténeti feltételekre. Két olyan 20. századi alkotót választottam, akik maguk is bensőséges kapcsolatban álltak a pszichoanalízissel: a szürrealista festőóriás Salvador Dalí és az elmeorvos-„hármasművész” Csáth Géza. Dalín keresztül az álommal, a fantáziákkal és a látomásokkal analóg képi teremtés személyiségdinamikáját igyekeztem felfejteni, az elemzés középpontjába a pszichoszexuális fejlődési krízis késő serülőkori egyéni megoldási lehetőségeit, a szimbólumteremtés szelf-egyensúlyt megteremtő hatásait állítva. Csáth Géza esetében a nyelvhasználati dimenziók (Fónagy, 1997a, Loewald, 1980a) egyensúlyának majd egyensúlyvesztésének a szublimációs folyamatra, az én kreatív alrendszerére és a szelf koherenciájára gyakorolt hatását vizsgáltam. Ez utóbbi elemzésben a „multiple case psychobiography” (Isaacson, 2005) módszerét alkalmaztam, és Csáth életét és munkásságát unokafivérével, Kosztolányi Dezsővel vettem össze.

Úgy vélem, hogy a tisztán művészetpszichológiai célon túl az alkotók (illetve más kiemelkedő személyiségek) életművének pszichobiográfiai elemzése más fontos szerepet is betölthet. Az egy vagy, néhány személy élettörténetével való elmélyült foglalkozás számos nagy személyiségkutató (Freud, Allport, Erikson, Murray, Maslow) felismeréseinek az alapját képezte, tehát a pszichobiográfia a kutatásban korántsem játszik elhanyagolható szerepet. Emellett használata sokkal inkább képes kialakítani a gyakorlati pszichológusi munkához szükséges integratív látásmódot, mint a korreláló személyiségvonások gyűjtögetése. Emellett az ehhez nélkülözhetetlen szakmai önismeret elmélyítéséhez is jelentős mértékben hozzá járul; nem véletlen, hogy az Egyesült Államokban - például a Harvard Universityn, Murray munkássága nyomán - az idiografikus szemlélet oktatása a pszichológusképzésben is meghatározó.

Felhasznált irodalom

- Abraham, Karl** (1991) – Pszichoanalitikus tanulmányok a karakterképzésről, Párbeszéd Könyvek, Budapest.
- Adler, Alfred** (1994) – Életünk jelentése, Kossuth Kiadó, Budapest.
- Ady, Endre** (1908) – A magyar Pimodán, *Nyugat*, 1908 január 1-február 16.
- Ahumada, Jorge** (1999) – The academy of the spectacle, *Journal of American Psychoanalytic Association*, 1999, 47:585.
- Akinola, Modupe; Mendes, Wendy Barry** (2008) – The dark side of creativity. Biological vulnerability and negative emotions lead to greater artistic creativity, *Personality and Social Psychology Bulletin*, 2008, 34; 1677.
- Alexander, Irving** (2005) – Erikson and psychobiography, psychobiography and Erikson. In: Schultz, William Todd (szerk): *The handbook of psychobiography*, Oxford University Press, New York.
- Allport, Gordon W.** (1961/1980) – A személyiség alakulása, Gondolat, Budapest.
- Anderson, James William** (2003) – Recent psychoanalytic theorists and their relevance to psychobiography: Winnicott, Kernberg and Kohur, *Annual Psychoanalysis*, 2003, 31; 79-94.
- Anderson, James William** (2005) – The psychobiographical study of psychologists. In: Schultz, William Todd (szerk): *The handbook of psychobiography*, Oxford University Press, New York.
- Annual of Psychoanalysis**, 2003, 31 (psychobiography issue).
- Anzieu, Didier** (1986) – The discovery of the meaning of dreams. In: *Freud's self-analysis*, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London.
- Anzieu, Didier** (1993) – Autistic phenomena and the skin ego, *Psychoanalytic Inquiry*, 1993, 13:42-48.
- Arieti, Silvano** (1964) – The rise of creativity: from primary to tertiary process, *Contemporary Psychoanalysis*, 1964, 1:51-68.
- Arnold, Kyle; Atwood, George** (2005): Nietzsche's Madness. In: Schultz, William Todd (szerk): *The handbook of psychobiography*, Oxford University Press, New York.
- Assoun, Paul-Laurent** (2000) – Freud and Nietzsche, The Athlone Press, New York.

- Averill, James R., Thomas - Knowles, Carol** (1991) – Emotional creativity. In: Strongman, K.T. (szerk.): *International review of studies on emotion*, Vol 1., London.
- Ábrahám, Miklós; Török, Mária** (1998): Rejtett gyász és titkos szerelem. *Thalassa*, 1998/2-3, 123-157.
- B. Gáspár, Judit** (2010) – Alászállás és/vagy szublimáció. Hasonlóságok és különbségek a mindennapi és a művészi kreativitás dinamikájában, *Thalassa*, 2010/2.
- Bahtyin, Mihail** (1982) - Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Bakó, Tihamér** (1996) – Verem mélyén. Könyv a krízisről, Cserépfalvi Könyvkiadó, Budapest.
- Balkányi, Charlotte** (1961) – Psychoanalysis of a stammering girl, *International Journal of Psycho-Analysis*, 1961, 42:97-109.
- Balkányi, Charlotte** (1964) - On verbalization, *International Journal of PsychoAnalysis*, 1964, 45:64-74.
- Balkányi, Charlotte** (1968) - Language, verbalization and superego; some thoughts on the development of the sense of rules, *International Journal of PsychoAnalysis*, 1968, 49:712-718.
- Barenbaum, Nicole B.** (2005) – Four, two or one? Gordon Allport and the unique personality. In: William Todd Schultz (szerk.): *The handbook of psychobiography*, Oxford University Press, New York.
- Barron, Frank** (1973) - A komplexitás – illetve egyszerűség, mint személyiségdimenzió. In: Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest.
- Bartosch, Erwin** (1999) – A pszichoanalízis új irányzata: a szelfpszichológia, *Pszichoterápia*, 1999, VIII/4.
- Bass, Alan** (2006) - Melanie Klein: Matricide as Pain and Creativity. By Julia Kristeva, Translated by Ross Guberman. New York: Columbia University Press, 2001. pp. 296. pp. *Journal of American Psychoanalytic Association* 54:686-693.
- Bataille, Georges** (2001) - Az erotika, Nagyvilág, Budapest.
- Baudoin, Charles** (1983) – A katarzis. In: Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia*, Gondolat Kiadó, 2. bővített, átdolgozott kiadás.
- Baumeister, Roy** (2003) – Hogyan lett probléma az „én”? In: V. Komlói Annamária, Nagy János (szerk.): *Én-elméletek*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest.
- Bálint, Alice** (1933/1993) – A szeretet fejlődése és a valóságérzék. In: *Lélekelemzési tanulmányok*, Párbeszéd Kiadó-T-Twins Kiadó, Budapest.

- Bálint, Alice** (1939/1990) – Az anya iránti szeretet és az anyai szeretet. In: *Anya és gyermek*, Párbeszéd Kiadó.
- Bálint, Mihály** (1959/1997) – A borzongások és regressziók világa, Animula, Budapest.
- Bálint, Mihály** (1967/1994) – Az östörés, Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Benjamin, Jessica** (1996) – Azonosság és különbözőség, *Thalassa*, 1996/3.
- Benn, Gottfried** (1981) – Zseni és egészség. In: *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Beres, David** (1957): Communication in psychoanalysis and in the creative process. *Journal of the Americal Psychoanalytic Association*, 1957. 5: 408-423.
- Beres, David** (1959) – The contribution of psychoanalysis to the biography of the artist – a commentary on methodology, *International Journal of Psychoanalysis*, 1959, 40, 26-37
- Bergler, Edmund** (1947) - Further contributions to the psychoanalysis of writers. Part I., *Psychoanal. Rev.*, 34:449-468; Part II., 35:33-50.
- Bettelheim, Bruno** (1996) – Titkos aszimmetria, *Thalassa* 1996/3.
- Bibring, Edward** (1943) – The concept of repetition compulsion, (1943). *Psychoanalytic Quarterly*, 12. 486-519..
- Blum, Harold** (2001) – Psychoanalysis and art, Freud and Leonardo, *Journal of American Psychoanalytic Association*, 49.
- Bollas, Christopher** (1978) – The aesthetic moment and the search for transformation, *Annual of Psychoanalysis*, 1978, 6:385-394.
- Borgogno, Franco** (2009) – Ferenczi és Winnicott. A lélek „egy részben hiányzó láncszeme”, *Thalassa* 2009/1.
- Botond, Ágnes** (1991) - Pszichohistória. Tankönyvkiadó, Budapest.
- Bókay, Antal** (1995) – Nietzsche és Freud, In: *Replika*, 19-20. 1995. december (<http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/honlap/>).
- Bókay, Antal** (2008a) – Álom-írás, álom-írók. In: Csányi Erzsébet (szerk.): *Csáth-járó átjáró. Csáth Géza, az irodalmi és pszichológiai diskurzusok metszéspontjában*, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék.
- Bókay, Antal** (2008b) – Utak és útleágazások Ferenczi gondolkodásában 1923-1924-ben. In: Bókay Antal, Lénárd Kata, Erős Ferenc (szerk.): *Typus Budapestiensis. Tanulmányok a pszichoanalízis budapesti iskolájának történetéről és hatásáról*, Thalassa Kiadó, Budapest
- Bókay, Antal; Husz, Mária** (1997) - Pszichoanalízis és szürrealizmus. Dalí látogatása Freudnál, *Tudományos Dialóg*, 1997/1, 44-48.

- Bókay, Antal; Erős Ferenc** (szerk) (1998) – Pszichoanalízis és irodalomtudomány, Filum Kiadó, Budapest.
- Bókay, Antal; Lénárd, Kata; Erős, Ferenc** (szerk) (2008) – Typus Budapestiensis. Tanulmányok a pszichoanalízis budapesti iskolájának történetéről és hatásáról, Thalassa Kiadó, Budapest.
- Brown, Norman O.** (1998): Művészet és Erosz. In: Bókay Antal – Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Filum Kiadó, Budapest.
- Bruner, Jerome** (2005): Valóságos elmék, lehetséges világok, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest.
- Burch, Giles St J.; Pavelis, Christos; Hemsley, David R.; Corr, Phillip J.** (2006) – Schizotypy and creativity in visual artists, *British Journal of Psychology*, 2006, 97, 1777-190.
- Buttler, Judith** (1997): Circuits of bad conscience. Nietzsche and Freud, In: *The psychic life of power*, Stanford University Press. Stanford, C.A.
- Carlson, Rae** (1971) – Where is the person in personality research? *Psychological Bulletin*, 1971, 75:203-19, 1971.
- Chasseguet-Smirgel, Janine** (1974) - Perversion, idealization and sublimation, *International Journal of Psychoanalysis*, 1974, 55:349-357.
- Chasseguet-Smirgel, Janine** (1984) – Thoughts on the concept of reparation and the hierarchy of creative acts, *International Review of Psychoanalysis*, 1984, 11:399-406.
- Chasseguet-Smirgel, Janine** (1999) – A szimbolikus tevékenység elvesztése a náci gondolkodásban, *Thalassa*, 1999/2-3.
- Cheshire, N. M.** (1996) – The empire of the ear. Freud's problem with music, *International Journal of Psychoanalysis*, 77, 1127-1168.
- Chodorow, Nancy** (2000) - A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest..
- Claudon, Francis** (1990) – A romantika. In: Claudon, Francis (szerk.): *A romantika enciklopédiája*, Corvina, Budapest.
- Cloitre, Marylene** (1993) – A magyar tárgykapcsolati elméletek hatása az amerikai interperszonális pszichológiára, *Thalassa*, 1993/1.
- Colarusso, Calvin A.** (2000) – Separation-individuation phenomena in adulthood. General concepts and the fifth individuation, *Journal of American Psychoanalytic Association*, 2000; 48;1467.

- Cowley, Malcolm** (1976) – Az amerikai író természetrajza, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Creed, Barbara** (1993) - The monstrous feminine. Film, feminism, psychoanalysis. Routledge, London.
- Czeizel, Endre** (1997) - A Kosztolányi-genealógia. *Mozgó Világ*, 1997/ 3.
- Csabai, Márta** (2007) – Tünetvándorlás, József Műhely Kiadó, Budapest.
- Csabai, Márta** (2010) – Bálint és a pszichoszomatika. Tárgykapcsolati elvek a testi tünetek kezelésében, Thalassa, 2010/2.
- Csabai, Márta; Erős, Ferenc** (2000) – Testhatárok és én-határok, József Műhely Kiadó, Budapest.
- Csányi, Erzsébet** (szerk., 2008)- Csáth-járó át-járó. Csáth Géza, az irodalmi és pszichológiai diskurzusok metszéspontja, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék.
- Csányi, Vilmos** (1999) - Az emberi természet. Humánológia, Vince Kiadó, Budapest.
- Csáth, Géza** (1912/1983) - Egy elmebeteg nő naplója, Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Csáth, Géza** (1994) - Mesék, amelyek rosszul végződnek, Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Csáth, Géza** (1995) - Rejtelmek labirintusában, Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Csáth, Géza** (2004) - Anyagyilkosság. In: Szajbély Mihály (szerk.): *A varázsló halála. In memoriam Csáth Géza*. Nap Kiadó, Budapest.
- Csikszentmihályi, Mihály** (2008) – Kreativitás, Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Dalí, Salvador** (1986) - Millet Angelusának tragikus mítosza, Corvina, Budapest.
- DeCharms, Richard** (1992) – Personal causation and the origin concept. In: Smith, Charles P. (szerk): *Motivation and personality. Handbook of thematic contents analysis*, Cambridge University Press, New York.
- Dér, Zoltán** (1980) - Ikercsillagok. Kosztolányi Dezső és Csáth Géza, Forum Könyvkiadó, Újvidék.
- Dilthey, Wilhelm** (1900/2003) – A hermeneutika keletkezése. In: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*, Társadalomtudományi Könyvtár, Budapest.
- Doorman, Maarten** (2006) – A romantikus rend, Typotex, Budapest.
- Dracoulidés, N.N.** (1973) – Szürrealista eljárások a tudattalan kifejezésére. In: Halász László (szerk): *Művészetpszichológia*, Gondolat, Budapest.
- Durant, Will** (é.n.) - A gondolat hősei. Göncöl Kiadó, Budapest.
- Eagleton, Terry** (2000) – A fenomenológiától a pszichoanalízisig, Helikon, Budapest.

- Ehrenzweig, Arnold** (1983) – Az esztétika új pszichoanalitikus megközelítésben. In: Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia*, 2. bővített, átdolgozott kiadás, Gondolat, Budapest.
- Eliade, Mircea** (1999) - Misztikus születések, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Eliade, Mircea** (2005) – A samanizmus. Az extázis ősi technikái, Osiris, Budapest
- Elias, Norbert** (1939/1987) – A civilizáció folyamata, Gondolat, Budapest.
- Elms, Alan C.** (1994) – Uncovering lives. The uneasy alliance of biography and psychology, Oxford University Press, New York.
- Elms, Alan C.** (2005a) – If the glove fits: the art of theoretical choice. In: Schultz, William Todd (szerk): *The handbook of psychobiography*, Oxford University Press, New York.
- Elms, Alan C.** (2005b) – Freud as Leonardo: why the first psychobiography went wrong. In: Schultz, William Todd (szerk): *The handbook of psychobiography*, Oxford University Press, New York.
- Elms, Alan C.** (2007) – Psychobiography and case study methods. In: Robbins, R.W.; Fraley, R. Ch.; Krueger, R.F.(szerk): *Handbook of research methods in personality psychology*, The Guilford Press, New York.
- Erikson, Erik H.** (1950/2002) – Gyermekkor és társadalom, Osiris, Budapest.
- Erikson, Erik H.** (1958/1991) – A fiatal Luther. In: *A fiatal Luther és más írások*, Gondolat, Budapest.
- Erikson, Erik H.** (1954) – The dream specimen of psychoanalysis, (1954). *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 1954, 2:5-56.
- Erikson, Erik H.** (1968) – On the nature of psychohistorical evidence. In search of Gandhi, *Daedalus*, Vol. 97, No 3. Summer, 1968.
- Erikson, Erik H.** (1968/1991) – Az életciklus: az identitás epigenezise. In: *A fiatal Luther és más írások*, Gondolat, Budapest.
- Erős, Ferenc** (1993) – Jacques Lacan, avagy a vágy tragédiája, *Thalassa* 1993/2.
- Erős, Ferenc** (1998) – Szerkesztői bevezetés Freud *Leonardo*-tanulmányához. In: Freud, Sigmund: *Művészeti írások*, Filum Kiadó, Budapest.
- Erős, Ferenc** (szerk) (2000) – Ferenczi Sándor, Új Mandátum Kiadó, Budapest.
- Erős, Ferenc** (2004) – Kultuszok a pszichoanalízis történetében, József Műhely Kiadó, Budapest.
- Erős, Ferenc** (2010) – Pszichoanalízis és kulturális emlékezet, József Műhely Kiadó, Budapest.

- Etkind, Alexander** (1999) – A lehetetlen Erősa. A pszichoanalízis története Oroszországban, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Eysenck, Michael; Keane, Mark** (1997) - Kognitív pszichológia, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Evans, Frank Barton** (1996) – Harry Stack Sullivan, Routledge, New York
- Fairbairn, Ronald** (1938) - The ultimate basis of aesthetic experience, *British Journal of Psychology*, 1938, Vol. XXIX, pp. 167–181.
- Ferenczi, Sándor** (1911/2000) – Az obszcén szavakról. In: Erős Ferenc (szerk.): *Ferenczi Sándor*, Új Mandátum Kiadó, Budapest.
- Ferenczi, Sándor** (1913/1982) - A valóságérzés fejlődésfokai és patológikus visszatérésük, In: *Lelki problémák a pszichoanalízis tükrében*, Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Ferenczi Sándor** (1919/2000a) – Az alkohol és a neurózisok, In: Erős Ferenc (szerk.): *Ferenczi Sándor*, Új Mandátum Kiadó, Budapest.
- Ferenczi, Sándor** (1928/1997) - Katasztrófák a nemi működés fejlődésében, Filum, Budapest.
- Ferenczi Sándor** (1932/2006) – Nyelvzavar a felnőttek és a gyermek közt. In: *Technikai írások*, Animula, Budapest.
- Ferenczi, Sándor** (1933/2006) – A trauma a pszichoanalízisben. In: *Technikai írások*, Animula, Budapest
- Fónagy, Iván** (1997a) – Nyelvészet és pszichoanalízis, (beszélgetés Fónagy Ivánnal), *Thalassa*, 1997/2-3.
- Fónagy, Iván** (1997b) – A halálöszön és a nyelv dinamikája, *Thalassa*, 1997/2-3.
- Fónagy, Peter; Target, Mary** (2005) – Pszichoanalitikus elméletek a fejlődési pszichopatológia tükrében, Gondolat, Budapest.
- Földényi, F. László** (1992) – Melankólia, Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Földényi, F. László** (1993) – A lélek szakadéka. Goya Szaturnusza, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs.
- Frances, Robert** (1973) – Művészet és személyiség. In: Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest.
- Frenzel, Ivo** (1993) - Nietzsche, Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1993.
- Freud, Anna** (1936/1994) – Az én és az elhárító mechanizmusok, Párbeszéd Könyvek, Budapest.
- Freud, Anna** (1966/1993) – Normalitás és patológia a gyermekkorban, Animula, Budapest.

- Freud, Sigmund** (1895/1998) – Elisabeth von R... kisasszony. In: *A Farkasember. Klinikai esettanulmányok*, Filum Kiadó, Budapest.
- Freud, Sigmund** (1900/1993) - Álomfejtés, Helikon Kiadó, Budapest, 1993.
- Freud, Sigmund** (1901/1994) – A mindennapi élet pszichopatológiája, Cserépfalvi Könyvkiadó, Budapest.
- Freud, Sigmund** (1905/1982) – A vicc és viszonya a tudattalanhoz. In: *Esszék*, Gondolat Kiadó, Budapest.
- Freud, Sigmund** (1905/1995) – Három értekezés a szexualitás elméletéről. In: *A szexuális élet pszichológiája*, Cserépfalvi, Budapest.
- Freud, Sigmund** (1907/1998) – A téboly és az álmok Jensen Gradivájában. In: *Művészeti írások*, Filum Kiadó, Budapest.
- Freud, Sigmund** (1908) - 'Civilized' Sexual Morality and Modern Nervous Illness. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume IX (1906-1908): Jensen's 'Gradiva' and Other Works*, 177-204.
- Freud, Sigmund** (1908/1998) – A költő és a fantáziaműködés. In: Erős Ferenc, Bókay Antal (szerk): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Filum Kiadó, Budapest.
- Freud, Sigmund** (1909/2003) – A neurotikusok családtörténete. In: *Válogatás az életműből*, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Freud, Sigmund** (1910/1982) – Leonardo da Vinci egy gyermekkori emléke. In: *Esszék*, Gondolat Kiadó, Budapest.
- Freud, Sigmund** (1911) - Formulations on the Two Principles of Mental Functioning. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XII (1911-1913): The Case of Schreber, Papers on Technique and Other Works*, 213-226.
- Freud, Sigmund** (1912,1913/1995) – Totem és tabu. In: *Tömegpszichológia. Társadalomlélektani írások*, Cserépfalvi Kiadó, Budapest.
- Freud, Sigmund** (1914/1990) – A pszichoanalitikai mozgalom története. In: *Önéletrajzi írások*, Cserépfalvi.
- Freud, Sigmund** (1914/1997) – A narcizmus bevezetése. In: *Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások*, Filum Kiadó, Budapest.
- Freud, Sigmund** (1914/1998) – Michelangelo Mózese. In: *Művészeti írások*, Filum Kiadó, Budapest.
- Freud, Sigmund** (1915/1997) – Ösztönök és ösztönsorsok. In: *Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások*, Filum Kiadó, Budapest.

- Freud, Sigmund** (1917) - A Childhood Recollection from Dichtung Und Wahrheit. In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII (1917-1919): An Infantile Neurosis and Other Works*, 145-156.
- Freud, Sigmund** (1917/1986) - Bevezetés a pszichoanalízisbe. Gondolat Könyvkiadó, Budapest.
- Freud, Sigmund** (1917/1997) – Gyász és melankólia. In: *Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások*, Filum Kiadó, Budapest.
- Freud, Sigmund** (1918/1998) – Egy kisgyermekkorai neurózis története (A „Farkasember”). In: *A Farkasember. Klinikai esettanulmányok II*, Filum Kiadó, Budapest.
- Freud, Sigmund** (1919/1998) – A kísérteties. In: Erős Ferenc, Bókay Antal (szerk): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Filum Kiadó, Budapest.
- Freud, Sigmund** (1920) - A Note on the Prehistory of the Technique of Analysis. In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVIII (1920-1922): Beyond the Pleasure Principle, Group Psychology and Other Works*, 261-265.
- Freud, Sigmund** (1920/1991) – A halálösztön és az életösztönök, Múzsák Kiadó.
- Freud, Sigmund** (1923/1991) – Az őszvalami és az én, Hatágú Síp, Budapest.
- Freud, Sigmund** (1924) - A Short Account of Psycho-Analysis. In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIX (1923-1925): The Ego and the Id and Other Works*, 189-210.
- Freud, Sigmund** (1924/1990) – A pszichoanalízis rövid vázlat: In: *Önéletrajzi írások*, Cserépfalvi, Budapest.
- Freud, Sigmund** (1925/1990) – Önéletrajz: In: *Önéletrajzi írások*, Cserépfalvi, Budapest.
- Freud, Sigmund** (1925/1998) – Dosztojevszkij és az apagyilkosság: In: Erős Ferenc, Bókay Antal (szerk): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Filum Kiadó, Budapest.
- Freud, Sigmund** (1926/2003) – Gátlás, tünet, szorongás (részlet). In: Erős Ferenc (szerk.) *Válogatás az életműből*, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Freud, Sigmund** (1930/1982) – Rossz közérzet a kultúrában. In: *Esszék*, Gondolat Kiadó, Budapest.
- Freud, Sigmund** (1933/1994) - A lélekelemzés legújabb eredményei, Könyvjelző Kiadó, Nyíregyháza.
- Freud, Sigmund** (1940/1982) – A pszichoanalízis foglalat: In: *Esszék*, Gondolat Kiadó, Budapest.

- Freud, Sigmund** (1942/2003) – Pszichopata alakok a színpadon. In: *Válogatás az életműből* (szerk. Erős Ferenc), Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Freud, Sigmund – Ferenczi, Sándor** (2003) – Levelezés, Thalassa Alapítvány-Pólya Kiadó, Budapest.
- Friedman, L.** (1988) – The clinical polarity of object relations concepts, *Psychoanalytic Quarterly*, 1988, 57; 667-691.
- Friedrich, Melinda** (2008): Csáth Géza, Otto Gross és a Freud-Ferenczi levelezés. In: Bókay Antal, Lénárd Kata, Erős Ferenc (szerk.): *Typus Budapestiensis. Tanulmányok a pszichoanalízis budapesti iskolájának történetéről és hatásáról*. Thalassa Kiadó, Budapest.
- Fromm, Erich** (1941/1990) – Menekülés a szabadság elől, Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Fromm, Erich** (1951) - The forgotten language. An introduction to the understanding of dreams, fairy tales and myths, New York, Holt, Reinhart and Winston.
- Fromm, Erich** (2001) - A rombolás anatómiája, Háttér Kiadó, Budapest.
- Füst, Milán** (1963) – Látomás és indulat a művészetben, Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Füst, Milán** (1986) – Szexuál-lélektani elméletek, Helikon Kiadó, Budapest.
- Gábor, György** (1990) - Gondolatok könyve. Az aforizma francia mesterei, Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Gedo, John** (1996) - Creativity. The burden of talent, *Annual Psychoanalysis*, 199624:103-112.
- Gedo, John** (2006) – A pszichoanalízis haladása, Animula, Budapest.
- Genzmer, Herbert.** (2000) - Dalí, Taschen, Vincze Kiadó, Budapest.
- Gibson, Ian** (1999) - Salvador Dalí botrányos élete, Aquila kiadó, Budapest.
- Given, Lisa** (szerk) (2008) – The SAGE encyclopedia of qualitative research methods, SAGE Publications, Thousand Oaks, California.
- Glad, Betty** (2005) – Psychobiography in context: predicting the behavior of tyrants. In: Schultz, William Todd (szerk) : *The handbook of psychobiography*, Oxford University Press, New York.
- Glover, Edward** (1943) – The concept of dissociation, *International Journal of Psychoanalysis*, 1943, 24:7.
- Gombrich, Ernst** (1972) – A pszichológia és a stílus rejtélye. In: *Művészet és illúzió*, Gondolat Kiadó, Budapest.
- Gombrich, Ernst** (1998) – Freud esztétikája. In: Bókay, Antal; Erős, Ferenc (szerk): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Cserépfalvi, Budapest, 142-153.
- Gould, Stephen Jay** (1990) - A panda hüvelykujja, Európa Könyvkiadó, Budapest.

- Green, André** (1994) - The functions of writing. *International Journal of Psychoanalysis*, 1994,75, 585-608.
- Green, André** (2005) – Language – speech – discourse in psychoanalysis, In: *Misrecognition and recognition of the unconscious*, Routledge, New York & London.
- Greenacre, Phyllis** (1955). The Mutual Adventures of Jonathan Swift and Lemuel Gulliver—A Study in Pathography. *Psychoanalytic Quarterly*, 1955, 24:20-62.
- Greenacre, Phyllis** (1957) - The childhood of the artist - libidinal phase development and giftedness, *Psychoanalytic Study of the Child*, 1957, 12:47-72.
- Greenacre, Phyllis** (1959) - Play in relation to creative imagination, *Psychoanalytic Study of the Child*, 1959, 14:61.
- Grünbaum, Adolf** (1996) – A pszichoanalízis alapjai, Osiris, Budapest.
- Guisinger, Shan; Blatt, Sidney** (2003) – Individualitás és kapcsolódás, In: V. Komlósi, Annamária; Nagy, János (szerk.): *Én-elméletek*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest.
- Gyimesi, Tímea** (2007) – Kristevai utazás művészetfilozófia, pszichoanalízis és irodalom között, *Thalassa*, 2007/2-3.
- Gyöngyösiné, Kiss Enikő** (2003) – A kreativitás mélylélektani teóriái. In: Kállai János, Kézdi Balázs (szerk): *Új távlatok a klinikai pszichológiában*, Új Mandátum Kiadó, Budapest.
- Habermas, Jürgen** (1993) – A metapszichológia szcientista önféltreértése. In: Szummer, Csaba; Erős, Ferenc (szerk.) *Filozófusok Freudról és a pszichoanalízisről*, Cserépfalvi, Budapest.
- Hagman, George** (2000) - The creative process, *Progress in Self Psychology*, 2000, 16:277-297.
- Halász, Előd** (1987) – A német irodalom története, Gondolat, Budapest.
- Halász, Előd** (1995) - Nietzsche és Ady, Ictus Kiadó, Budapest.
- Halász László** (2002) - A freudi művészetpszichológia. Freud, az író, Gondolat, Budapest.
- Hargitai, Rita** (2007) – Narratíva és személyiség. In: Gyöngyösiné, Kiss Enikő; Oláh Attila (szerk): *Vázlatok a személyiségről*, Új Mandátum Kiadó, Budapest.
- Harmat Pál**, (1994) - Freud, Ferenczi és a magyarországi pszichoanalízis, Bethlen Gábor Könyvkiadó, Budapest.
- Harmat, Pál** (2004) - Csáth Géza mint elmeorvos. Egy kórtörténet vázlata. In: Szajbély Mihály (szerk.): *A varázsló halála. In memoriam Csáth Géza*. Nap Kiadó, Budapest.
- Harrach, Andor** (2010) – A Bálint-munka eszemetörténete, *Thalassa*, 2010/3.

- Hartmann, Heinz** (1955). Notes on the theory of sublimation, *Psychoanalytic Study of the Child*, 1955, 10:9-29.
- Hauser, Arnold** (1978) – Megjegyzések a pszichológiai módszerhez: pszichoanalízis és művészet. In: *A művészettörténet filozófiája*, Gondolat, Budapest.
- Haynal, Andre** (1985) – Depression and creativity, International Universities Press, New York.
- Haynal, André** (1991) - A Freud–Ferenczi viszony jelentősége napjaink pszichoanalízisében, *Thalassa*, 1991/1.
- Haynal, André** (2003) - Párbeszéd vagy párviadal? A Freud–Ferenczi kapcsolat és a pszichoanalízis, Gondolat Kiadói Kör, Budapest.
- Haynal, André** (2010) – Bálint, Ferenczi munkásságának továbbvivője, *Thalassa*, 2010/2
- Hárdi, István** (2004) – Charlie Chaplin, a kreatív humanista. Egy zseni analízise, *Thalassa*, 2004/3.
- Hárs, György Péter** (2008) – Ferenczi, Groddeck, Füst Milán. Az F1-G-F2 háromszög. In: Bókay, Antal; Lénárd, Kata; Erős, Ferenc (szerk.): *Typus Budapestiensis. Tanulmányok a pszichoanalízis budapesti iskolájának történetéről és hatásáról*. Thalassa Kiadó, Budapest.
- Heaton, John M.** (2002) – Wittgenstein és a pszichoanalízis, Alexandra, Budapest.
- Heller, Ágnes** (1994) - Nietzsche és a Parsifal, Századvég Kiadó, Budapest.
- Hermann, Imre** (1930/2007) – A tehetség pszichoanalízise. In: *Magyar nyelvű tanulmányok 1911-1933*, Animula, Budapest.
- Hermann, Imre** (1984) - Az ember ősi ösztönei, Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Hermann, Imre** (1995) - A pszichoanalízis, mint módszer, Gondolat, Budapest.
- Hermann, Imre** (1999) – Perverzió és muzikalitás, Animula, Budapest.
- Hertz, Neil** (1998) – Freud és a Homokember, In: Bókay Antal, Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Cserépfalvi, Budapest.
- Hesse, Hermann** (1992) - A pusztai farkas, Balassi Kiadó, Budapest, 1994.
- Hesse, Hermann** (2000) - Egy kis teológia, In: Pillantás a káoszba, Cartaphilius, Budapest.
- Hilgard, Ernst** (1959) – Creativity and problem solving. In: Anderson, H. (edit.) – *Creativity and its cultivation*, Harper & Row, New York.
- Holland, H. Norman** (1998) - Az irodalmi interpretáció és a pszichoanalízis három fázisa. In: Bókay Anatl-Erős Ferenc (szerk.) – *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Filum Kiadó, Budapest.

- Hollós, István** (1914) –Egy versmondó betegről, Nyugat 1914/5.
- Hollós, István** (2002) – Felemelkedés az ösztönnyelvtől az emberi beszédig, *Thalassa*, 2002/2.
- Hoppál, Mihál; Jankovics, Marcell; Nagy, András; Szemadám, György** (1994) – Jelképtár, Helikon Kiadó, Budapest.
- Isaacson, Kate** (2005) – Divide and multiply. Comparative theory and methodology in multiple case psychobiography. In: Schultz, William Todd (szerk): *The handbook of psychobiography*, Oxford University Press, New York.
- Jaspers, Karl** (1922/1965) – Skizofrénia és korunk kultúrája. In: Köpeczi Béla (szerk): *Egzisztencializmus*, Gondolat, Budapest.
- Jones, Ernst** (1983) – Sigmund Freud élete és munkássága, Gondolat Kiadó, Budapest.
- Juhász, Gyula** (1918/2008) – Alkohol és irodalom, Bába Kiadó, Szeged.
- Jung, Carl Gustav** (1916/1993) - Bevezetés a tudattalan pszichológiájába, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Jung, Carl Gustav** (1921/1989) – A lélektani típusok, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Jung, Carl Gustav** (1922/1973) – Az analitikus pszichológia és a költői műalkotás közti összefüggésről. In: Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest.
- Jung, Carl Gustav** (1961/1987) – Emlékek, álmok, gondolatok, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Jung, Carl Gustav** (1964/1993) - Az ember és szimbólumai, Göncöl Kiadó, Budapest.
- Kahn, Coppealia** (1981) – Review of T.J. Scheff's „Catharsis in healing, ritual and drama”, *The Psychoanalytic Review*, 68.
- Kainer, R. G. K.** (1990) - The precursor as mentor, the therapist as muse. *Progress in Self Psychology*, 1990, 6:175-188.
- Kardiner, Abraham** (1971) – Az egyén és társadalma. In: Buda Béla (szerk): *A pszichoanalízis és modern irányzatai*, Gondolat, Budapest.
- Karterud, Sigmund** (1999) – A Kohut utáni fejlődés. In: Karterud, Sigmund; Monsen, Jon T. (szerk.) – *Szelfpszichológia – a Kohut utáni fejlődés*, Animula, Budapest.
- Karterud, Sigmund; Island, Thor** (1999): Az alanyköziség elmélete. In.: Karterud, Sigmund; Monsen, Jon T. (szerk.): *Szelfpszichológia – a Kohut utáni fejlődés*, Animula, Budapest.
- Karterud, Sigmund; Monsen, Jon T.** (szerk) (1999) – Szelfpszichológia – a Kohut utáni fejlődés, Animula, Budapest.

- Kast, Verena** (2000) – Kötés és oldás, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Kast, Verena** (2010) – Álmodok, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Kerényi, Károly** (1984) – Hermész, a lélekvezető, Mérleg, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Kernberg, Otto F.** (1993) - Borderline szindróma és patológiás narcizmus, Animula, Budapest.
- Klein, Melanie** (1929/1998) – A csecsemőkori szorongás-helyzet tükröződése egy műalkotásban és a kerativitásban. In: Bókay Antal – Erős Ferenc (szerk): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Filum Kiadó, Budapest.
- Klein, Melanie** (1930/1998) – A szimbólumképzés szerepe az énefejlődésben. In: Bókay, Antal; Erős, Ferenc (szerk): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Filum Kiadó, Budapest
- Klein, Melanie** (1999) – A szó előtti tartomány, Akadémiai Könyvkiadó, Budapest.
- Klein, Robert H.** (1971) . Creativity and psychopathology. A theoretical model, *Journal of Humanistic Psychology*, 1971; 11; 40.
- Koestler, Arthur** (1998) - A teremtés, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Kohut, Heinz** (1957a) - 'Death in Venice' by Thomas Mann—A Story about the Disintegration of Artistic Sublimation, *Psychoanalytic Quarterly*, 1957, 26:206-228.
- Kohut, Heinz** (1957b) - Observations on the Psychological Functions of Music, *Journal of American Psychoanalytic Association*, 1957ation, 5:389-407..
- Kohut, Heinz** (1959) - Empathy, introspection and psychoanalysis, *Journal of American Psychoanalytic Association*, 1959, 7:459-483.
- Kohut, Heinz**, (1971/2001) – A szelf analízise, Animula, Budapest.
- Kohut, Heinz** (1977/2007) – A szelf helyreállítása, Animula, Budapest.
- Kosztolányi, Dezső** (1919) - Csáth Géza betegségéről és haláláról, *Nyugat*, 1919, 16-17.
- Kosztolányi, Dezső** (1972) - Nero, a véres költő, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Kosztolányi, Dezső** (1984) – Összes versei, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Kosztolányi Dezső** (1985) – Napló 1933-34, Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest.
- Kosztolányi, Dezső** (1992) - Édes Anna (gondozott szöveg), Ikon Kiadó, Budapest.
- Kosztolányi, Dezső** (2002) - Nyelv és lélek, Osiris Kiadó, Budapest.
- Kosztolányi, Dezsőné** (1990) - Kosztolányi Dezső, Holnap Kiadó, Budapest.
- Köhler, Joachim** (2005) – Friedrich Nietzsche és Cosima Wagner, Háttér Kiadó, Budapest.
- Kőváry, Zoltán** (1997) - Múlt és jövő között. Csáth Géza és Nietzsche. *Üzenet*, 1997/szeptember-október.
- Kőváry, Zoltán** (2007) – Jung „Siegfried”-álma, *Lélekelemzés*, 2007/2.

- Kőváry, Zoltán** (2008) - A vágy talánya. Salvador Dalí és az irracionális meghódítása, *Thalassa*, 2008/4.
- Kőváry, Zoltán** (2009) – Morfium, matricidium és pszichoanalízis. Témák és variációk Csáth Géza és Kosztolányi Dezső életében és műveiben, *Thalassa*, 2009/2.
- Kraft, Hartmut** (1998) - Bevezetés a pszichoanalitikus művészetpszichológia tanulmányozásába, In: Bókay, Antal; Erős, Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Filum Kiadó, Budapest.
- Kris, Ernst** (1952/1995) – Pszichoanalitikus közelítések a művészethez (részletek). In: Bacsó, Béla (szerk.): *Az esztétika vége. A modern esztétikai gondolkodás paradigmái*. Ikon Kiadó, Budapest.
- Kris, Ernst** (1952/2000) – Psychoanalytic explorations in art, International Universities Press, Madison, Connecticut.
- Kris, Ernst** (1955). Neutralization and sublimation—observations on young children, *Psychoanalytic Study of the Child*, 1955, 10; 30-46.
- Kris, Ernst** (1998) – Az inspirációról. In: Bókay Antal – Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Filum Kiadó, Budapest.
- Kristeva, Julia** (1982) – The powers of horror. Essay on abjection, Columbia University Press, New York.
- Kristeva, Julia** (2007a) – A szerelem abjektje, *Thalassa*, 2007/2-3.
- Kristeva, Julia** (2007b) – A melankolikus képzelet, *Thalassa*, 2007/2-3.
- Kulcsár Zsuzsanna** (2006) – Korai személyiségfejlődés és én-funkciók, Argumentum Kiadó, Budapest.
- Lakatos, Menyhért** (1975) - Füstös képek, Magvető, Budapest.
- Landau, Erika** (1974) – A kreativitás pszichológiája, Tankönyvkiadó, Budapest.
- Laplanche, J.; Pontalis, J-P.** (1994) – A pszichoanalízis szótára, Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Lasch, Christopher** (1996) – Az önimádat társadalma, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- László, János** (2005) – A történetek tudománya. Bevezetés a narratív pszichológiába, Új Mandátum Kiadó, Budapest.
- László, János; Péley, Bernadette** (2005): Identitás és narratívum. In: Gervain, J.; Kovács, K.; Lukács, Á; Racsmány, M. (Szerk.): *Az ezerarcú elme: Tanulmányok: Pléh Csaba 60. születésnapjára*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- László, János; Thomka, Beáta** (szerk.) (2001) – Narratívák 5. Narratív pszichológia, Kijárat Kiadó, Budapest.

- Lengyel, András** (1998a) - Miért gyilkolt Édes Anna? *Korunk*, 1998/4.
- Lengyel, András** (1998b) - Kosztolányi, Hollós és a nyelv pszichoanalitikus fölfogása, *Új Forrás*, 1998/8.
- Linville, Patricia; Carlston, Donald** (2003) – Az én és a szociális megismerés. In: V. Komlósi Annamária, Nagy János (szerk.): *Én-elméletek*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest.
- Loevinger, Jane** (1997) – Stages of personality defelopment. In: Hogan, Robert; Johnson, John; Briggs, Stephen (ed.): *Handbook of personality psychology*, Academic Press, San Diego, CA.
- Loevinger, Jane; Knoll, Elisabeth** (1983) – Personality: stages, traits and the self, *Annual Review of Psychology*, 1984; 34; 195-222.
- Loewald, Hans** (1980/a) – Primary process, secondary process and the language. In: *Papers on psychoanalysis*, YaleUniversity Press, New Haven and London.
- Loewald, Hans** (1980/b) – Ego-organization and defense. In: *Papers on psychoanalysis*, YaleUniversity Press, New Haven and London.
- Loewald, Hans** (1988) - Sublimation, Yale University Press, New Haven and London.
- Lohmann, Hans-Martin** (2008) – A huszadik század Ödipusza, Háttér Kiadó, Budapest.
- Lombroso, Cesare** (1864/é.n.) – Lángész és örültség, Littera Könyvkiadó, Pécs.
- Lukács, Dénes** (1994) – Heinz Hartmann ego-pszichológiája. In: Kulcsár, Zsuzsanna; Lukács, Dénes; Komlósi, Annamária (szerk.): *Függés-függetlenség*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Lukács, Dénes** (1996) – Szondi - Az ösztönprofiltól az elméletig, Animula, Budapest.
- Mack, John E.** (1971). Psychoanalysis and Historical Biography. *Journal of the American Psychoanalytic Assoiciation*, 1971, 19:143-179.
- MacKinnon, Donald W.** (1983) – Az alkotóképesség személyiségbeli megfelelői: amerikai építóművészek vizsgálata. In: Halász László (szerk): *Művészetpszichológia* (II. kiadás), Gondolat, Budapest.
- Maddox, Convay** (1993) - Salvador Dalí, a különc zseni, Taschen, Kultúrtrade Kft, Budapest.
- Mahler, Margaret** (1971) – A study of the separation-individuation process, *Psychoanalytic Study of the Child*, 26:403-424.
- Mahler, Margaret** (1981) – Aggression in the service of separation-individuation, *Psychoanalytic Quarterly*, 50:625-638.

- Mancia, Mauro** (2006) - Introduction: how neurosciences can contribution to psychoanalysis. In: Mancia, Mauro (szerk): *Psychoanalysis and neuroscience*, Springer, Milan.
- Mann, Thomas** (1947) – Freud. Két tanulmány (Freud és a jövő, Freud helye a szellemtörténetben), Officina Nyomda és Kiadóvállalat, Budapest.
- Mann, Thomas** (1965) - Wagner és korunk, Zeneműkiadó, Budapest.
- Mann, Thomas** (1969) – Doktor Faustus, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Mann, Thomas** (1970) – Nietzsche. In: *Válogatott tanulmányok*, I. kötet, Magyar Helikon, Budapest.
- Marcuse, Herbert** (1990) – Az egydimenziós ember, Kossuth Könyvkiadó, Budapest.
- Markson, John W.** (1966) - Writing out and through. *American Imago*, 1966, 23:235-243.
- Markus, Hazel; Cross, Susan** (2003) – A személyközi én. In: V. Komlósi, Annamária; Nagy, János (szerk): *Én-elméletek*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest.
- Marquard, Odo** (1995) – A tudattalan elmélete és a többé-nem-szép művészet. In: Bacsó Béla (szerk): *Az esztétika vége. A modern esztétikai gondolkodás paradigmái*. Ikon Kiadó, Budapest.
- Marmor, Judd** (1992) – Történeti gyökerek. In: *Rövid dinamikus pszichoterápia*, Animula, Budapest.
- Martindale, Colin** (1983) – Az angol költészet fejlődése. In: Halász, László (szerk.): *Művészetpszichológia* (második, bővített, átdolgozott kiadás), Gondolat, Budapest.
- Maslow, Abraham** (2003a) - A lét pszichológiája felé, Ursus Libri Kiadó, Budapest.
- May, Rollo** (1959) – The nature of creativity. In: Anderson, H. (ed.) – *Creativity and its cultivation*, Harper & Row, New York.
- Mayo, Kelley Raab** (2009) – Marion Milner on mysticism and creativity. In: *Creativity, spirituality and mental health*, Ashgate Public Limited, Farnham, England.
- McAdams, Dan** (1988) – Power and intimacy. Identity and the life story, The Guilford Press, New York.
- McAdams, Dan** (2001) – The psychology of life stories, *Review of General Psychology*, 2001, Vol. 5. No. 2.
- McAdams, Dan** (2005) – What psychobiography can learn from personality psychology. In: Schultz, William Todd (szerk) : *The handbook of psychobiography*, Oxford University Press, New York.

- McAdams, Dan; Pals, Jennifer** (2007) – The role of theory in personality research. In: Robins, Richard; Farley, Chris; Krueger, Robert (szerk.) : *The handbook of research methods in personality psychology*, The Guilford Press, New York.
- McLaren, Angus** (2002) – Szexualitás a 20. században, Osiris Kiadó, Budapest.
- Meier, Norman C.** (1973) – A művészi tehetség összetevői In: Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia*, Gondolat, Budapest.
- Meletyinszkij, Jeleazar** (1985) - A mítosz poétikája, Gondolat Kiadó, Budapest.
- Menaker, Esther** (1978) – Creativity as the central concept in the psychology of Otto Rank. In: Rolland, Alain (szerk.): *Psychoanalysis, creativity and literature*, Columbia University Press, New York.
- Mentzos, Stavros** (é.n.) - A konfliktus- feldolgozás neurotikus útjai. Lélekben Otthon, Budapest.
- Mérei, Ferenc** (é.n.) – A szürrealizmus. In: „...vett a füvektől édes illatot.” *Művészetpszichológia*, Múzsák Közművelődési Könyvkiadó.
- Mérei Ferenc** (1988/a) – A Rosenzweig-féle Picture Frustration Test bemutatása. In: *Pszichodiagnosztikai Vademecum, Személyiségtesztek II/1.*, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Mérei Ferenc** (2002) – A Rorschach-próba, Medicina Könyvkiadó, Budapest.
- Mészáros, Judit** (2008) – A budapesti iskola emigrációja. In: Bókay, Antal; Lénárd, Kata; Erős, Ferenc (szerk.): *Typus Budapestiensis. Tanulmányok a pszichoanalízis budapesti iskolájának történetéről és hatásáról*, Thalassa Kiadó, Budapest.
- Mészöly, Miklós** (2004): A játszótárs nélkül maradt értelem. In: Szajbély Mihály (szerk.): *A varázsló halála. In memoriam Csáth Géza*. Nap Kiadó, Budapest.
- Mijolla, Alain de** (szerk.) (2005) – The international dictionary of psychoanalysis, Thomson Gale, Detroit.
- Milner, Marion** (1956/1987) – Psychoanalysis and art. In: *The suppressed madness of sane men*, Brunner-Routledge, Hove and New York.
- Milner, Marion** (1969) - The hands of the living god: an account of a psychoanalytic treatment. The International Psycho-Analytical Library, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London.
- Mitchell, Stephen; Black, Margaret** (2000) – A modern pszichoanalitikus gondolkodás története, Animula, Budapest.
- Modell, Arnold** (1970) - The transitional object and the creative act, *Psychoanalytic Quarterly*, 1970, 39:240-250.

- Modell, Arnold** (1975) – A narcissistic defense against affects and the illusion of self-sufficiency, *Journal of The American Psychoanalytic Association*, 1975, 56. 275-282.
- Moghaddam, Fathali** (2004) – From „psychology in literature” to „psychology is literature”: an exploration of boundaries and relationships, *Theory Psychology*, 2004;14; 505.
- Moi, Toril** (1996) – Férfiuralom: szexualitás és episztemológia Freud Dora-jában, *Thalassa*, 1996/1.
- Mollon, Phil** (2002) – Freud és a téves emlékezés tünetcsoportja, Alexandra Könyvkiadó, Budapest.
- Morris, Desmond** (1997) – Az emberállat, Magyar Könyvklub Kiadó, Budapest.
- Mullahy, Patrick** (1971) – Az interperszonális kapcsolatok és a személyiségfejlődés elmélete In: Buda Béla (szerk): *A pszichoanalízis és modern irányzatai*, Gondolat Könyvkiadó, Budapest.
- Murray, Henry** (1938/2008) – Explorations in personality, Oxford University Press, New York.
- Murray, Henry** (1959) – Vicissitudes of creativity. In: Anderson, H. (szerk): *Creativity and its cultivation*, Harper & Row, New York.
- Murray, Henry** (1971/2005) – TAT. Tematikus Appercepciók Teszt kézikönyv, OS Hungary Tesztfejlesztő.
- Müller-Freienfels, Reichard** (1973) – Az emocionális tényezők a műélvezésben. In: Halász László (szerk): *Művészetpszichológia*, Gondolat, Budapest.
- Nemes, Livia** (1994) – Kosztolányi *Édes Annájának* pszichoanalitikus értelmezése. In: *Alkotó és alkotás*, T-TwinsKiadó, Budapest.
- Nemes, Livia** (2000) – Pszichogén tünetképzés kisiskoláskorban. In: *A bennünk élő gyermek*, Filum Kiadó, Budapest.
- Niederland, W. G.** (1960). The first application of psychoanalysis to a literary work. *Psychoanalytic Quarterly*, 1960, 29:228-235.
- Nietzsche, Friedrich** (1871/1986) - A tragédia születése a zene szelleméből, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Nietzsche, Friedrich** (1878/2008) – Emberi, nagyon is emberi, Osiris Kiadó, Budapest.
- Nietzsche, Friedrich** (1882/1997) – A vidám tudomány, Holnap Kiadó, Budapest.
- Nietzsche, Friedrich** (1880/1990) – A vándor és árnyéka, Göncöl Kiadó, Budapest.
- Nietzsche, Friedrich** (1882-83/é. n.): Imígyen szóla Zarathustra, Göncöl Kiadó, Budapest.
- Nietzsche, Friedrich** (1885/1995) - Túl Jón és Rosszon, Ikon Kiadó, Budapest.

- Nietzsche, Friedrich** (1887/1996) - Adalék a morál genealógiájához, Holnap Kiadó, Budapest.
- Nietzsche, Friedrich** (1888/2001) – Wagner esete. In: *Schopenhauerről és Wagnerről*, Holnap Kiadó, Budapest.
- Nietzsche, Friedrich** (1888/2004a) – Nietzsche kontra Wagner. In: *Bálványok alkonya/Nietzsche kontra Wagner*, Holnap kiadó, Budapest.
- Nietzsche, Friedrich** (1888/2004b) – Bálványok alkonya. In *Bálványok alkonya/Nietzsche kontra Wagner*, Holnap kiadó, Budapest.
- Nietzsche, Friedrich** (1888/1994) – Ecce homo, Göncöl Kiadó, 1994.
- Nietzsche, Friedrich** (1888/1993) – Az Antikrisztus, Ictus Kiadó, Budapest.
- Nietzsche, Friedrich** (1972) - Válogatott írások, Gondolat Kiadó, Budapest.
- Nietzsche, Friedrich** (1994) - Az értékek átértékelése, Holnap Kiadó, Budapest.
- Nikolcsina, Miglena** (2004) - Jelentés és anyagyilkosság, Balassi Kiadó, Budapest.
- Noy, Pinchas** (1972) - About art and artistic talent, *International Journal of Psycho-Analysis*, 53:243-249.
- Noy, Pinchas** (1979) – Form creation in art: an ego-psychological approach to creativity, *Psychoanalytic Quarterly*, 1979, 48: 229-256.
- Oatley, Keith; Jenkins, Jennifer M.** (2001) – Érzelmi kreativitás. In: *Érzelmek*, Osisris Könyvkiadó, Budapest.
- O’Brown, Norman** (1998) – Művészet és Erősz. In: Bókay Antal – Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Filum Kiadó, Budapest.
- Ogden, Thomas** (1985/2004): Potenciális tér. In: Winnicott, D. W.: A kapcsolaton bontakozó lélek. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest.
- Orange, Donna; Stolorow, Robert; Atwood, George** (1998) - Hermeneutics, Intersubjectivity Theory and Psychoanalysis, *Journal of American Psychoanalytic Association*, 46:568-571.
- Ornstein, Anna** (2006) - Artistic creativity and the healing process, *Psychoanalytic Inquiry*, 2006, 26: 386-406.
- Ornstein, Paul** (2010) – Bálint Mihály egykor és ma, *Thalassa*, 2010/3.
- Paneth Gábor** (1985) - A labirintus járataiban. Pszichiátria, kultúra, klinikum, Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Paneth, Gábor** (2007) - Az anyagyilkosságról. Szélgjegyzetek Nemes Lívia Édes Annáról írt tanulmányához. Előadás a Magyar Pszichoanalitikus Egyesület 2007-es őszi konferenciáján (kézirat).

- Pennebaker, James** (2001) – A stressz szavakba öntése: egészségi, nyelvészeti és terápiás implikációk. In: László, János; Thomka, Beáta (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*, Kijárat Kiadó, Budapest.
- Pennebaker, James** (2005) – Rejtett érzelmeink, valódi önmagunk. Az őszinte beszéd és az írás gyógyító ereje, Háttér kiadó, Budapest.
- Peters, H. F.** (2002) – Lou Andres Salomé. Egy rendkívüli asszony élete, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Péley, Bernadette** (2004) – D. Winnicott tanulmánykötetéhez. In Winnicott: *A kapcsolatban bonatkozó lélek. Válogatott tanulmányok*, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest.
- Pine, Fred** (1973) – Tematikus drive (belső késztetés) tartalomés az alkotóképesség. In: Halász László (szerk) – *Művészetpszichológia*, Gondolat Kiadó.
- Pléh, Csaba** (2010) – Kreativitás, tehetség és gyakorlás: hangsúlyváltások a kutatásban, *Magyar Pszichológiai Szemle*, 2010, 65:2.
- Poe, Edgar Allan** (1974) – A műalkotás filozófiája. In: Ország László (szerk): *Az el nem képzelt Amerika. Az amerikai esszé mesterei*, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Pulver, Sydney E.** (2003) – On the astonoshing clinical irrelevance of neurosciences, *Journal Of American Psychoanalytical Association*, 2003, 51; 755.
- Quincey, Thomas de** (1986) - A gyilkosság, mint szépművészet. In: *Az angol postakocsi. Angol romantikus esszék*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest.
- Rank, Otto** (1914) – The myth of the birth of the hero, *The Journal of Nervous and Mental Disease Publishing Company*, New York.
- Rank, Otto; Sachs, Hanns** (1916) – The significance of psychoanalysis for the mental sciences, *The Nervous and Mental Disease Publishing Company*, New York.
- Révész, Géza** (1973) – Zsenialitás és pszichózis, illetve neurózis. In: Halász László (szerk) – *Művészetpszichológia*, Gondolat, Budapest.
- Révész, Géza** (1973b) - A speciális tehetség. In: Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest
- Réz, Pál**: Freud levele Kosztolányinéhoz, <http://www.hunbook.hu/index.php?op=news&id=147>, 2008-11-08.
- Richards, Ruth** (1993) – Creativity, eminent creativity and psychopathology, *Psychological Inquirly*, 1993, No 3.
- Richards, Ruth** (2006) – Frank Barron and the study of creativity – The voice that lives on, *Journal of Humanistic Psychology*, 2006, 46; 352.

- Ricoeur, Paul** (1993) - A bizonyítás kérdései Freud pszichoanalitikus írásaiban. In: Szummer Csaba, Erős, Ferenc (szerk): *Filozófusok Freudról és a pszichoanalízisről*, Cserépfalvi, Budapest.
- Rodriguez, Margarita Perera** (2000) - Geniuses of art – Dalí, Spanish State, Universal heir to Salvador Dalí, Vegap, Spain..
- Rogers, Carl** (2004) – Egy kreativitásemélet vázlata. In: *Valakivé válni. A személyiség születése*, Edge 2000 Kiadó, Budapest
- Rolland, Romain** (1931) - Goethe és Beethoven, Dante Könyvkiadó, Budapest.
- Rotenberg, Carl T.** (1992) - Optimal operative perversity. *Progress in Self Psychology*, 1992, 8:167-187.
- Rothenberg, Albert** (1978) – The unconscious and creativity. In: Rolland, Alain (ed.): *Psychoanalysis, creativity and literature*, Columbia University Press, New York
- Róheim, Géza** (2001) – A kultúra eredete és szerepe, Animula, Budapest.
- Róheim Géza** (2009) – Ádám álma, Múlt és Jövő Kiadó, Budapest.
- Runco, Mark, A.**, (2007) – Creativity. Theories and themes: research, development and practise, Elsevier Academic Press, San Diego.
- Runyan, William McKinley** (1997) – Studying lives. Psychobiography and the conceptual structure of personality psychology. In: Hogan, Robert; Johnson, John; Briggs, Stephan (ed.): *Handbook of personality psychology*, Academic Press, San Diego
- Runyan, William McKinley** (2003) – From the study of lives and psychohistory to historicizing psychology: a conceptual journey, *Annual of Ppsychoanalysis*, 31: 119-132.
- Runyan, William McKinley** (2005/a) – Evolving conceptions of psychobiography and the study of lives: Encounters with psychoanalysis, personality psychology and historical science. In: Schultz, William Todd (szerk) : *The handbook of psychobiography*, Oxford University Press, New York.
- Runyan, William McKinley** (2005/b) – How to critically evaluate alternative explanations of life events: the case of Van Gogh’s ear. In: Schultz, William Todd (szerk) : *The handbook of psychobiography*, Oxford University Press, New York.
- Rycroft, Charles** (1956) – Symbolism and its relationship to the primary and secondary processes, *International Journal of Psychoanalysis*, 1956. 37; 137-146.
- Rycroft, Charles** (1994) - A pszichoanalízis kritikai szótára, Párbeszéd Könyvek, Budapest.
- Safranski, Rüdiger** (1996) – Schopenhauer és a filozófia tomboló évei, Európa Könyvkiadó, Budapest.

- Safranski, Rüdiger** (2010) – Romantika. Egy német affér, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Sandler, Joseph; Joffe, W.G.** (1966) - On skill and sublimation, *Journal of American Psychoanalytic Association*, 1966, 14:335-355.
- Schafer, Roy** (2006) – Narration in the psychoanalytic dialogue. Psychoanalytic theories as narratives. In: Cooper, Arnold M. (ed.): *Contemporary psychoanalysis in America*, American Psychiatric Publishing. Washington.
- Schapiro, Meyer** (1956) – Leonardo and Freud: An art historical study, *Journal of the History of Ideas*, 17:147-178.
- Scheler, Max** (1995) - Az ember helye a kozmoszban, Osiris Kiadó, Budapest.
- Schellekes, Alina** (2006) – Writing as a protective shell. *Modern Psychoanalysis*, 2006, 31, 251-288.
- Schioldann, Johan A.** (2003) – What is pathography? *The Medical Journal of Australia*, 2003 178 (6): 303.
- Schneider, Kirk J.; May, Rollo** (1995) – The psychology of existence. An integrative, clinical perspective, McGraw-Hill Inc.
- Schneider, Peter** (2001) - Sigmund Freud, Magyar Könyvklub, Budapest.
- Schopenhauer, Arthur** (1818/1991) - A világ mint akarat és képzet, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Schopenhauer, Arthur** (1992) - A halálról, Hatágú Síp Alapítvány, Budapest.
- Schönau, Walter** (1998) – Kirajzolódnak egy pszichoanalitikus irodalomtudomány körvonalai. In: Bókay Antal, Erős Ferenc (szerk): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Cserépfalvi, Budapest.
- Schöpflin, Aladár** (1933) – Az életrajzírás indiszkréciója, *Nyugat*, 1933:9.
- Schultz, William Todd** (szerk) (2005 a) – The handbook of psychobiography, Oxford University Press, New York.
- Schultz, William Todd** (2005 b) – How to write a psychobiography? In: Schultz, William Todd (szerk) : *The handbook of psychobiography*, Oxford University Press, New York.
- Schultz, William Todd** (2005 c) – How to strike psychological pay dirt in biographical data. In: Schultz, William Todd (szerk): *The handbook of psychobiography*, Oxford University Press, New York.
- Schultz, William Todd** (2005/d) – Nothing alive can be calculated. The psychobiographical study of artists. In: Schultz, William Todd (szerk) : *The handbook of psychobiography*, Oxford University Press, New York.
- Schuster, Martin** (2005) – Művészetlélektan, Panem Kiadó, Budapest.

- Schwielbusch, Wolfgang** (1994) – Írástudók alkonya, Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Segal, Hanna** (1952) – A psychoanalytical approach to aesthetics, *International Journal of Psychoanalysis*, 1952, 33:196-207.
- Segal, Hanna** (1991) – Dream, phantasy and art, Brunner-Routledge, Hove and New York.
- Segal, Hanna** (1997) - Bevezetés Melanie Klein munkásságába, Animula, Budapest.
- Selby, Edwin C.; Shaw, Emily J.; Houtz, John C.** (2005) – The creative personality, *Gifted Child Quarterly* 2005; 49; 300.
- Sharpe, E. F.** (1932) - The defeat of Baudelaire by René Laforgue, *International Journal of PsychoAnalysis*, 1932, 13:375-378.
- Solms, Mark** (1995) - New Findings On The Neurological Organization Of Dreaming: Implications For Psychoanalysis. *Psychoanalytic Quarterly*, 1995, 64:43-67.
- Sontag, Susan** (1983) - A betegség, mint metafora, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Spence, Donald** (2001) – Az elbeszélő hagyomány. In:László, János-Thomka, Beáta (szerk). Narratív pszichológia, *Narratívák* 5.
- Spengler, Oswald** (1923/1994) - A Nyugat alkonya, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Spielrein, Sabina** (1912/2008) – A pusztítás mint a keletkezés oka, *Thalassa* 2008/3.
- Spruiell, Vann:** (1975) - Narcissistic transformations in adolescence, *International Journal of Psychoanalytic Psychotherapy*, 1975, Vol. IV pp. 518-536.
- Steele, Robert** (1991) – Pszichoanalízis és hermeneutika, *Thalassa*, 1991/2.
- Steiner, George** (1993) - Megjegyzések a nyelvről és a pszichoanalízisről. *Thalassa* 1993/1.
- Stern, Daniel** (1985/2002) – A csecsemő személyközi világa, Animula, Budapest.
- Stolorow, Robert D.; Atwood, George E.** (1984). Psychoanalytic Phenomenology: Toward a Science of Human Experience. *Psychoanalytic Inquiry*, 1984, 4:87-105.
- Sulloway, Frank** (1987) – Freud, a lélek biológusa, Gondolat, 1987.
- Szabó Tímea** (2000) – Füst Milán esztétikája. Szabad vers és pszichoanalízis, *Thalassa*, 2000/1.
- Szajbély, Mihály** (1989) - Csáth Géza, Gondolat Könyvkiadó, Budapest.
- Szajbély, Mihály** (szerk.) (2004) - A varázsló halála. In memoriam Csáth Géza, Nap Kiadó, Budapest.
- Szerb, Antal (2005) - Magyar irodalomtörténet, Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Székely, Lajos** (1967) - The creative pause, *International Journal of PsychoAnalysis*, 1967,48:353-367.

- Székely, Lajos** (1983) - Some observations on the creative Process and its relation to mourning and various forms of understanding. *Int. J. Psycho-Anal.*, 64:149-157.
- Székely, Lajos** (1987) - The initiation of creative processes and the oedipal challenge. *Scandinavian. Psychoanalytic Review*, 1987, 10:149-156.
- Szilágyi Géza** (1933/1993) – Vajda János pokla. In: *Lélekelemzési tanulmányok. Dolgozatok a pszichoanalízis főbb kérdéseiről*, Twins, Budapest.
- Szokolszky, Ágnes** (2004) – Kutatómunka a pszichológiában, Osiris Kiadó, Budapest.
- Szondi, Lipót** (1996) - Ember és sors (három tanulmány) Kossuth Könyvkiadó, Budapest.
- Szondi, Lipót** (1997) – Káin a törvénszegő – Mózes a törvényalkotó, Gondolat. Budapest..
- Szőnyi, Magda** (2000) – Relaxációs és szimbólumterápiák. In: Szőnyi Gábor, Füredi János (szerk) – *A pszichoterápia tankönyve*, Medicina, Budapest.
- Szummer, Csaba** (1993) – Freud, az alvajáró filozófus. In: Szummer, Csaba; Erős, Ferenc (szerk): *Filozófusok Freudról és a pszichoanalízisről*, Cserépfalvi, Budapest.
- Takács, Mónika** (2008) – Ösztönelmélet és ikonicitás. Nyelvelméleti gondolatok Hollós István, Hermann Imre és Fónagy Iván írásaiban. In: Bókay, Antal; Lénárd, Kata; Erős, Ferenc (szerk): *Typus Budapestiensis. Tanulmányok a pszichoanalízis budapesti iskolájának történetéről és hatásáról*, Thalassa Kiadó, Budapest.
- Target, Mary** (1998) - A kötődés reprezentációja súlyos személyiségzavarban szenvedő betegeknél, *Thalassa* 1998/1.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw** (2000) – Az esztétika alapfogalmai, Kossuth Könyvkiadó, Budapest.
- Taylor, Eugen** (1999) – An intellectual renaissance of humanistic psychology?, *Journal of Humanistic Psychology*, 1999; 39; 7.
- Taylor, Eugen** (2009) – The mystery of personality. A history of psychodynamic theories, Springer, London-New York.
- Taylor, Irving** (1973): Az alkotófolyamat természete. In: Halász László (szerk): *Művészetpszichológia*, Gondolat, Budapest.
- Taylor, S.E.; Brown, J.D.** (2003) – Illúzió és jóllét. A lelki egészség a szociálpszichológia szemszögéből. In: Komlósi – Nagy (szerk): *Énelméletek*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest.
- Thalassa 2010/1** - Filmművészet és pszichoanalízis.
- Thorne, Michael B; Henley, Tracy B.** (2000) – A pszichológia története. Kapcsolatok és összefüggések, Glória Kiadó, Budapest.

- Török, Mária; Rand, Miklós** (1998) - A tudattalan fantomjai. Beszélgetés Török Máriával és Rand Miklóssal, *Thalassa*, 1998/2-3.
- Treffinger, Donald; Young, Grover C.; Selby, Edwin C.; Shepardson, Cindy** (2002) – Assessing creativity: a guide for educators, *The National Research Center on the Gifted and Talented* (NRC/GT), 2002. december, Connecticut.
- Trilling, Lionel** (1979a) – Freud és az irodalom. In: *Művészet és neurózis*, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Trilling, Lionel** (1979b) – Művészet és neurózis. In: *Művészet és neurózis*, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Tuch, R.H.** (1995) - On the capacity to be creative. Psychoanalytic exploration of writer's block, *Progress in Self Psychology*, 1995, 11:243-257..
- Urnes, Øyvind (1999) – Fejlődésléktan és szelfpszichológia. In: Karterud, Sigmund; Monsen, Jon T. (szerk) (1999): *Szelfpszichológia – a Kohut utáni fejlődés*, Animula, Budapest.
- Vasari, Giorgio** (1550/1978) - A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete, Magyar Helikon, Budapest.
- Vértés, Gabriella** (2000) – Hipnózis. In: Szőnyi Gábor, Füredi János (szerk): *A pszichoterápia tankönyve*, Medicina, Budapest.
- Vigotszkij, Lev** (1968) – Művészetpszichológia. Kossuth Könyvkiadó, Budapest.
- Vikár, György** (1980) - Az ifjúkor válságai, Gondolat Könyvkiadó, Budapest.
- Vikár, György** (1982) – Utószó Freud *Leonardo*-tanulmányához. In: Freud, Sigmund: *Esszék*, Gondolat, Budapest.
- Vikár, György** (1984b) – A pszichoanalízis „Budapesti Iskolája”. In: *Gyógyítás és öngyógyítás*, Magvető, Budapest.
- Vikár György** (1984c) - Gyógyítás és öngyógyítás, Magvető, Budapest.
- Vikár, György** (1996a) - Válság, túlélés, kreativitás, Balassi Kiadó, Budapest.
- Vikár György** (1996b) – A korai pszichés traumatizáció kreatív megoldása (Székely Lajos tanulmányai alapján). In: *Válság, túlélés, kreativitás*, Balassi Kiadó, Budapest.
- Vikár György** (1999) – Előszó Hermann Imre: *Perverzió és muzikalitás. Adalékok a percerzió dinamikájához* c. könyvéhez, Animula, Budapest.
- Vikár, György** (2006) - Krízis és kreativitás. In: Füredi János – Buda Béla (szerk.): *Műzsák a díványon*, Medicina könyvkiadó, Budapest.
- Virág Teréz** (2001) – Pap Károly művészetének pszichoanalitikus megközelítése. In: Bokor László (szerk): *Fejlődés és gyász*, Animula, Budapest.

- Vivona, Jeanine** (2009) - Leaping from brain to mind: a critique of mirror neuron explanations of countertransference, *Journal of American Psychoanalytic Association*, 2009 57: 525.
- Vohs, Kathleen; Baumeister, Roy** (2004) – Understanding self-regulation: An introduction. In: Baumeister, Roy; Vohs, Kathleen (szerk): *Handbook of self-regulation*. The Guilford Press. New York.
- Vrecko, Scott** (2010) – Neuroscience: power and culture. An introduction, *History of Human Sciences*, 2010, 23:1.
- Wagner, Richard** (1860/1995) – A jövő zenéje. In: *Művészet és forradalom*, Seneca kiadó, Budapest.
- Warner, S. L.** (1991) - Princess Marie Bonaparte, Edgar Allan Poe, and Psychobiography. *Journal of American Acad. Psychoanalysis.*, 19:446-461.
- Walter, Bruno** (1969) - Gustav Mahler. Gondolat, Budapest.
- White, Robert W.** (1959) – Motivation reconsidered: the concept of competence, *Psychological Review*, 66, Issue 5, 1959 september.
- Willi, Jürg** (1981): Az összejátszás, mint a házasságpszichológia és a házasságterápia alapjelensége. In: Buda Béla (szerk.): *Pszichoterápia*. Gondolat könyvkiadó, Budapest.
- Winnicott, Donald** (1952/2004) – Pszichózis és gyermekgondozás. In: *A kapcsolatban bontakozó lélek. Válogatott tanulmányok*, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest.
- Winnicott, Donald** (1953/1999) - Átmeneti tárgyak és átmeneti jelenségek. In: *Játás és valóság*, Animula, Budapest.
- Winnicott, Donald** (1965/2004) – A közvetlen gyermekmegfigyelés hozzájárulása a pszichoanalízishez. In: *A kapcsolatban bontakozó lélek. Válogatott tanulmányok*, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest.
- Winnicott, Donald** (1969/2004) – Serdülőkori folyamat és a személyes konfrontáció szükségessége. In: *A kapcsolatban bontakozó lélek. Válogatott tanulmányok*, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest.
- Winnicott, Donald** (1971/1999a) - Játás és valóság, Animula, Budapest.
- Winnicott, Donald** (1971/1999b) – A kreativitás eredete. In: *Játás és valóság*, Animula, Budapest.
- Winnicott, Donald** (1971/1999c) – A játás. Egy elméleti tétel. In: *Játás és valóság*, Animula, Budapest.
- Winnicott, Donald** (1971/1999d) – A játás. Kreativitás és önmagunk keresése. In: *Játás és valóság*, Animula, Budapest.

Winnicott, Donald (2004) – A kapcsolatban bontakozó lélek. Válogatott tanulmányok, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest.

Wittkower, Rudolf; Wittkower, Margot (1999) – A Szaturnusz jegyében. A művész személyisége az ókortól a francia forradalomig, Osiris Kiadó, Budapest.

Zoltai, Dénes (1978) – Az esztétika rövid története, Kossuth Könyvkiadó, Budapest.

Zweig, Stefan (1977) – Égő titok. In: *Ámok*, Európa Könyvkiadó, Budapest.

Zweig, Stefan (1993) – Sigmund Freud/Stefan Zweig és Sigmund Freud levelezése, Balassi Kiadó, Budapest.