IMAGO
EX-THALASSA
BUDAPEST
PSZICHOANALÍZIS – TÁRSADALOM – KULTÚRA
2012/1

PSZICHOANALÍZIS ÉS KREATIVITÁS

KŐVÁRY ZOLTÁN:
A pszichoanalízis és a kreativitás

GEORGE E. ATWOOD – ROBERT D. STOLOROW – DONNA M. ORANGE:
Őrültség és zsenialitás a filozófiában

KŐVÁRY ZOLTÁN:
Csontváry pszichobiográfiája

HORVÁTH HENRIETTA – HORVÁTH LAJOS:
Az imagináció határmezsgyéin

KRÉKITS JÓZSEF:
Szerb Antal és a *femme fatale*

SIGMUND FREUD:
Goethe egy gyermekkori emléke

A címlap Csontváry Kosztka Tivadar 1907-ben készült
Magányos cédrus
című festményének felhasználásával készült.

IMÁGÓ

EX-THALASSA

BUDAPEST

Az Imágó Egyesület lapja

Alapítva 2010-ben

Kiadja
az Imágó Egyesület, Budapest

2. [23.] évfolyam, 1. szám, 2012

Főszerkesztő: Erős Ferenc
Szerkesztőségi titkár: Kovács Anna
Olvasószerkesztő: Palkó Magda

A szerkesztőbizottság elnöke: Bókay Antal
Szerkesztőbizottság: Ajkay Klára, Békés Vera,
Csabai Márta, Erdélyi Ildikó, Erős Ferenc, Hárs György Péter, Tom Keve,
Székács Judit, Vajda Júlia, Valachi Anna

A szerkesztőség tagjai: Bálint Katalin, Borgos Anna, Erős Ferenc,
Gyimesi Júlia, Kovai Melinda, Kovács Anna, Kőváry Zoltán,
Lénárd Kata, Papp-Zipernovszky Orsolya

Jelen számot szerkesztette: Kőváry Zoltán

E számunk megjelenését támogatta:

Nemzeti Kulturális Alap

Imágó Budapest szerkesztősége,
1132 Budapest, Victor Hugo u. 18-22. I. em. 135.
Tel., fax: (36-1) 239-6043
E-mail: imago@imagoegyesulet.hu
Honlap: http://imago.mtapi.hu ; http://www.imagoegyesulet.hu

ISSN 2062-5383

Imágó Egyesület, 2012
Felelős kiadó: Bálint Katalin

Tördelőszerkesztő: Kovács Anna
Borítóterv: Harsányi Tamás
Nyomdai munkálatok: Bodnár Nyomda

Terjeszti: L'Harmattan Könyvkiadó és Terjesztő Kft. (1088 Budapest, Múzeum u. 7.)

Bevezető

A pszichoanalízis, a kreativitás és a művészetpszichológiai kutatás

Kőváry Zoltán

Az *Imágó Budapest* jelen száma a pszichoanalízis és a művészi kreativitás témáját helyezi középpontba. Bár a folyóirat (illetve annak elődje, a *Thalassa*) hagyományaihoz híven, korábban is többször foglalkozott a pszichoanalitikus művészetpszichológia kérdéseivel, kifejezetten a művészi kreativitásra koncentráló tematikus szám még nem született. A művészek és az alkotások vizsgálata kulcsszerepet játszott a pszichoanalízis fejlődésében, hiszen Freud számos új koncepcióját művészetpszichológiai írásokban mutatta be először; ilyen volt a nárcizmus fogalma, amelyet a *Leonardo*-esszében vezetett be (Blum, 2001), vagy a halálösztön eszméje, amelyet az elméleti kifejtést megelőzően „letesztelt" *A kísértéties* című írásában (Hertz, 1998). Hosszú időn keresztül gyakorlatilag a pszichoanalízis volt az egyetlen lélektani irányzat, amely behatóan foglalkozott a műalkotás lélektanának kérdéseivel; ennek fontosságát mi sem mutatja jobban, hogy számos nagy hatású szerző (Melanie Klein, Donald Winnicott) meghatározó szerepet szánt a kreativitásnak fejlődés- és személyiségelméletében. A tágabb értelemben vett pszichológiai érdeklődés a téma iránt csak az 1950-es, 60-as években kezdődött (Anderson [ed.], 1959; Runco és Albert, 2010). Ez utóbbi tény azért is meglepő, mert a 19. századra a kreativitásnak már valóságos kultusza bontakozott ki a különféle művészeti területeken (Doorman, 2006; Tatarkiewicz, 2000), Roy Baumeister (2003) pedig kimutatta, hogy a modern szelf-fogalmunk alapja a 19. században megformálódó *romantikus én* az önmegvalósításért való küzdelem köré szerveződött, amelynek két kiemelkedő motívuma a szenvedély (szerelem) és a kreativitás.

Freud élete és munkássága két ponton kapcsolódik szorosan a művészi alkotás témájához. Egyrészt maga is írónak számít; erre nem csak az 1930-ban kapott Goethe-díj utal (Schivelbusch, 1994), hanem olyan írók megállapításai is, mint Thomas Mann (1947). Egy mai szerző, Hans-Martin Lohmann (2008) egyenesen úgy véli, hogy Freud életműve egy novellafüzérrel kezdődik (*Tanulmányok a hisztériáról*), és egy történelmi regénnyel (*Mózes, az ember és az egyistenhit*) zárul. Freud emellett korántsem véletlenül talált rá a kreativitás témájára, és nem „csak úgy, mellékesen" foglalkozott azzal, komoly „orvoslélek-

tani" (1982, 318.) kutatásait kiegészítendő. A tudattalan különféle nyelvezeteinek hosszú éveken át tartó, szisztematikus feltárása során a testi tünetek (hisztéria) nyelvétől az álom képi nyelvén át eljutott a verbális produktumok: az elszólások, a vicc, és végül az irodalmi szövegek analíziséig. Mindez azért volt lehetséges, mert Freud felfedezte a kompromisszumképződményként értelmezett lelki jelenségek mély rokonságát, ami végül lehetővé tette, hogy „a pszichét, mint megfejtendő szöveget tételezzük" (Ricoeur, 1991, 100.). Első művészetpszichológiai munkájában, *A téboly és az álmok Jensen 'Gradivá'-jában* című tanulmányában (2001 [1907]) a pszichoanalízis megteremtője megfogalmazta elemzéseinek alapvető célját: azt szándékozott kideríteni, honnan ered a költői anyag és a művész spontán ismerete a lélek mélységeiről (amit a pszichológus oly nagy fáradtsággal képes csak felszínre hozni), és hogy hogyan transzformálódik a művész tudattalan fantáziaanyaga az alkotófolyamat során műalkotássá. Alkotáspszichológiai kutatásainak megkoronázása az 1910-ben írt *Leonardo da Vinci egy gyermekkori emléke* című esszé (Freud, 1982), amely egyúttal egy új lélektani műfaj, a pszichobiográfia kezdetét is jelenti.

A pszichobiográfia, mint kutatási módszer alkalmazása tehát kezdettől fogva összekapcsolódott a kreativitás vizsgálatával, és Freud esszéje fontos kiindulópont a mai napig, annak ellenére, hogy a tanulmányt számos kritika érte az évek során (Kőváry, 2011a).[1] A pszichobiográfia a 20. század közepén mutatkozó több évtizedes visszaszorulást követően – nagyrészt a narratív pszichológia térnyerésének hatására – az 1980-as, '90-es évek óta ismét népszerű és elfogadott, elsősorban az Egyesült Államokban (Schultz [ed.], 2005). Néhány kritikusban (pl. Kraft, 1998) felmerült az a kérdés, hogy a kevésbé megbízható pszichobiográfiai elemzések helyett a pszichoanalitikus művészetpszichológia miért nem inkább élő művészek analízisére építi elméleteit. Ennek számos oka van. Általános tendencia, hogy a művészek (néhány kivételtől eltekintve) nem szeretnek az analitikus díványára feküdni, mert ösztönösen féltik kreativitásuk forrásait (Schuster, 2005). Élő művészek analízise esetében a kötelező titoktartás és az etikai okok miatt számos fontos tényezőt el kellene hallgatni az eset bemutatása során, amely egyrészt jelentős „életösszefüggések" (Dilthey, 1990) figyelmen kívül maradásához vezetne, másrészt – mivel az illető kiléte homályban marad – az elemzés érvényességét nem lehetne igazolni nyilvánosan hozzáférhető dokumentumok alapján. Harmadrészt a pszichobiográfia tudományosságának bázisát

[1] Fontos történeti adalék, hogy a korai pszichoanalízis egyik képviselője, Isidor Sadger már 1908-ban írt pszichobiográfiát C. F. Meyerről (Mijolla, 2005), ami érthetővé teszi a prioritási kérdésekre kényes Freudnak a tanulmány mielőbbi befejezésére és megjelentetésére irányuló sürgetettségét (Kőváry, 2011a). A Leonardo-tanulmányban bevezetett nárcizmus kifejezést is Sadger használta először az analitikusok közül, és akkor már évek óta foglalkozott a homoszexualitás analízisével, ami ugyancsak fontos motívum Freud esszéjében.

a hermeneutikai hagyományhoz való kapcsolódás adja, amit mi sem bizonyít jobban, mint az, hogy a pszichobiográfiai elemzés Alan C. Elms (2007) által hangoztatott „iterativitása" tökéletesen leképzi a Dilthey, Heidegger és Gadamer leírásaiból ismert hermeneutikai kör struktúráját (Gadamer, 1990).[2] A megértés egyik fő tényezője a hermeneutika szerint az időbeli távolság: Gadamer úgy véli, hogy a történeti dimenzióval bíró jelenségeknek „csak az aktuális vonatkozások elhalása után lesz láthatóvá igazi alakjuk" (Gadamer, 2003, 333.). Ugyanezt vallja a kortárs pszichobiográfia is; W. T. Schultz a művészek élettörténeti elemzésével foglalkozó könyvfejezetének már a címe is az, hogy *Semmi, ami élő, nem vehető számításba* (Schultz, 2005b). Az időbeli távolság nem csak a megértést segíti, hanem a fentebb említett, esettanulmányokhoz kapcsolódó etikai problémákat is semmissé teszi.

A pszichoanalízis kreativitás-felfogása sokban kapcsolódik ahhoz a több évszázados hagyományhoz, amely a fokozott alkotókészséget összefüggésbe hozza a különféle mentális problémákkal (Klein, 1971; Kőváry, 2011b).[3] Az elképzelés a romantika korában vált teljes mértékben explicitté a „lángész és őrület" narratívájában, amely mind a művészek és a filozófusok „zseniesztétikájában", mind a Lombroso és mások nevével fémjelezhető medikalizáló tendenciákban visszaköszön.[4] A pszichoanalízis a kettő metszéspontjában található, hiszen Freud *Leonardo*-tanulmányban az „orvoslélektani kutatást" nevezte meg elsődleges céljául (1982, 318.), másrészt azonban kifejezte csodálatát a művészek intuitív tudásával kapcsolatban, és hangsúlyozta, hogy „a pszichológiában a költők messze megelőznek minket" (2001, 15.). Ő maga sosem tett egyenlőségjelet a művészet és a neurózis közé; bár mind a lelki zavart, mind az alkotást a tudattalanhoz kapcsolta, utalt rá, hogy a neurotikussal és az álmodóval szemben a művész képes fantáziáit a valóság struktúráihoz kapcsolni, miáltal azok mások számára is érthetők és élvezhetők lesznek (Freud, 1986).

A pszichoanalízis 20. századi alakulásában a kreativitás státuszával kapcsolatos kettősség végig nyomon követhető. Néhány szerző, mint például Wilhelm Stekel (Baudouin, 1973), Marie Bonaparte (Werner, 1991) vagy Edmund Bergler (Bergler, 1947) gyakorlatilag egyenértékűként kezelte a neurózist és a

---

[2] Ezt a kapcsolatot a (döntően amerikai) mai pszichobiográfia sajnálatos módon nem hangsúlyozza. Kivételt képeznek olyan filozófiailag képzett szerzők, mint Stolorow és Atwood (1984) vagy W. M. Runyan (2003).

[3] A kreativitás és a pszichopatológia kapcsolata az empirikus kutatásban is fontos kérdés (lásd pl. Ruth Richards, 1993). A kutatók a hangulatzavarok befolyását jelentősnek tartják az „eminent creativity" vagy más néven „Big C" eseteiben, míg az „everyday creativity" vagy „Little C" eseteiben ez az összefüggés nem számottevő (Runco és Albert, 2010).

[4] A romantika feltételezéseit a betegség és a mély megismerés kapcsolatáról lásd Doorman (2006), Thomas Mann (1947) és Sontag (1983) könyveiben.

kreativitást, amivel sokat ártottak a pszichoanalitikus művészetpszichológia ügyének. A klinikai kiindulásnak szerencsére jóval árnyaltabb alkalmazásai is megfigyelhetők, például Melanie Klein (Segal, 1997), Julia Kristeva (2007), vagy az irodalomkritikus Lionel Trilling (1979) munkásságában. A másik oldalról a pszichoanalízis Winnicott (1999b) vagy Erich Fromm (1959) elgondolásaival a humanisztikus törekvésekhez is kapcsolódott, amelynek képviselői, például Rollo May (1959), Carl Rogers (2004), Abraham Maslow (2003) és Csíkszentmihályi Mihály (2008) a 20. század második felében és az ezredfordulón arra törekedtek, hogy a kreativitást a neurózis helyett a pszichológiai egészséggel hozzák összefüggésbe. Kortárs szerzők, mint például Arthur C. Cropley ugyanakkor azt állítják, hogy „a kreativitás világos oldalának" (*bright side of creativity*) egyoldalú, szinte „kvázi vallásos" túlhangsúlyozása jellegzetes humanista reakciónak tekinthető, amely a kreativitásban az emberi szellem egyik utolsó bástyáját látja az egyre inkább elgépiesedő civilizációban. Cropley és mások kiemelik, hogy a kreativitás nem ilyen egyoldalú, hanem rendkívül komplex jelenség, amelynek megvannak a negatív aspektusai is („*dark side of creativity*"), és nem csak az egészség kialakulásához, de bizonyos körülmények közt annak károsodásához is elvezethet (Cropley, 2010; Averill és Nunley, 2010).

A pszichoanalitikus elmélet fejlődésével párhuzamosan a 20. században újabb mélylélektani kreativitásmodellek bukkantak fel az egyes iskolákhoz tartozó szerzők munkásságában. A szublimációt középpontba helyező ösztönelméleti koncepciókat a formalista szemléletű amerikai én-pszichológia képviselői az alkotásban résztvevő személyiségstruktúrák és mentális folyamatok leírásával egészítették ki, amelyek közül a legjelentősebb az analitikusi mellett művészettörténész képzettséggel rendelkező Ernst Kris (1952/2000) elgondolása az én szolgálatában álló regresszióról. A regresszió az alkotás elsődleges folyamatok által dominált inspirációs szakaszára jellemző, amit Kris szerint a másodlagos folyamatokkal operáló elaborációs szakasznak kell követnie; ez utóbbit már az ego irányítja.[5] Ezt egészítette ki Arieti (1964) a harmadlagos folyamatok elméletével; szerinte ugyanis az alkotás során az elsődleges és másodlagos folyamatokat össze kell hangolni, ami a harmadlagos folyamatok feladata. Az én alkotással foglalkozó tartományát Beres (1957) „kreatív alrendszernek" nevezte, amely bizonyos körülmények közt átveheti a sérült vagy deficites én egészének feladatait; ennek nyomán képes az alkotói tevékenység az esetleges pszichopatológia történések ellenére egyensúlyi állapotot fenntartani.[6]

Az amerikai ego-pszichológiával párhuzamosan bontakozott ki Nagy-Britanniában a tárgykapcsolat-elmélet, amelynek vezető személyisége Melanie Klein

[5] Érdekes, hogy Salvador Dalí is ugyanezt a két fázist különítette el saját alkotási módszerében; az elsőt a paranoia, míg a másodikat a kritika fázisának nevezte (idézi Kőváry, 2008).

[6] Ezt nevezte Starobinski „a mű vitális funkciójának" (idézi Schönau, 1998).

volt (Mitchell és Black, 2000). Klein személyiségfejlődési elméletében (Segal, 1997) a kreativitásnak kitüntetett szerepe van, mivel úgy véli, hogy a depresszív pozíció konfliktusait (amelyek közül a legfontosabb a tárgy belső tönkretétele miatt érzett bűntudat) a helyreállítási vágy nyomán beinduló szimbólumképzési folyamatok oldják fel, ezek pedig szoros kapcsolatban állnak a kreativitással. A másik jelentős tárgykapcsolati szerző Winnicott, aki a „primer kreativitás" elméletével az alkotási folyamatot kiemelte a klinikai kontextusból. „A kreatív létforma az élet egészséges állapota" – hangsúlyozta (1999b, 65.), és azt a fantáziálással, a játékkal és a kulturális jelenségekkel együtt az átmeneti jelenségek birodalmához kapcsolta. Klein és Winnicott elméletei nagy hatásúnak bizonyultak, és olyan szerzők alkalmazták azokat művészetpszichológiai elemzéseikben, mint Christopher Bollas (1978), Janine Chasseguet-Smirgel (1984) vagy Julia Kristeva (2007).

Fontos szempontokkal bővítette a témára vonatkozó ismereteket a pszichoanalitikus szelfpszichológia is, amely a 80-as, 90-es évektől vált széles körben elismertté és törte meg az ego-pszichológia egyeduralmát az Egyesült Államokban (Karterud és Monsen, szerk. 1999). Az irányzat alapítója, Heinz Kohut a kreativitást egyrészt a nárcizmus érett formájaként értelmezte, másrészt a szelf koherenciáját biztosító szelf-tárgy funkcióival hozta összefüggésbe mind a műalkotás létrehozásának, mind azok befogadásának folyamatát (Kohut, 2007).[7] A szelfpszichológiához kapcsolható másik szerző Daniel Stern (2002) úgy véli, hogy a szelf fejlődése során jelentős töréshez vezet a a szerveződésben verbális szelf kialakulása, ugyanis innen kezdve a gyermek, majd a felnőtt önmagát a verbálisan elérhető tartománnyal azonosítja. Ennek nyomán az élmények számos preverbális aspektusa hozzáférhetetlenné válik a mindennapi pszichés működés számára, ami belső elszegényedéshez vezet. „Nem is csoda – írja –, hogy olyan égető szükségünk van a művészetre, hogy áthidalhassuk vele az önmagunkban rejlő szakadékokat." (Stern, i.m. 193.). A művész különleges képessége, hogy érzéseit, belső tartalmait észleletté (érzékszervileg felfogható alkotássá) tudja transzformálni, míg a befogadó ezt az utat visszafelé teszi meg.[8] Ebben nagy szerepe van olyan ősi funkcióknak, mint az amodális percepció és a transzmodalitás. Az érzés (emlék) észleletté transzformálása egyébként párhuzamba

[7] Kohut kritikusai szerint sok mindent átvett Winnicottól anélkül, hogy erre reflektált volna (Fónagy és Target, 2005). A műalkotás, mint szelf-tárgy elképzelése sokban emlékeztet nem csak a winnicotti átmeneti tárgy elgondolásához (Winnicott, 1999a), hanem Bollas (1978) transzformációs tárgyról kialakított elméletéhez is.

[8] Ez az elgondolás sokban emlékeztet Dilthey (1974) hermeneutikai koncepciójára. Dilthey szerint „azt a folyamatot nevezzük megértésnek, melyben érzékileg adott jelekből megismerünk egy pszichikait, melynek e jelek megnyilvánulásai." (473.) Ez Diltheynél egyaránt vonatkozik a mű szerzőjének megértésére és a befogadó önmegértésére, hiszen „megértésről akkor beszélünk, ha az Én a Te-ben önmagára talál." (Dilthey, 1990, 61.).

hozható Freudnak (1993) az álommunka leírásában használt „topikus regresszió" fogalmával, amely újabb adalék az álommunka és a „művészetmunka" (Kris, 2000) lényegi hasonlóságáról alkotott elképzeléshez.

A jelentős hazai pszichoanalitikus hagyományok ismeretében fontos kérdés, hogy a pszichoanalízis budapesti iskolája milyen gondolatokkal járult hozzá a kreativitás pszichológiájának megértéséhez. Ismeretes, hogy a budapesti iskola kialakulásában és történetében fontos tényezőként játszott szerepet az, hogy Magyarországon a mélylélektan erősen kötődött a korabeli szellemi progresszió és a haladó szemléletű irodalom műhelyeihez (*Nyugat*, *Huszadik Század*). A szellemtudományos orientáció Budapesten ezért nagyon meghatározó volt (Erős, Lénárd és Bókay [szerk.] 2008), jóval inkább, mint például a berlini iskolában. Ezért aztán nem meglepő, hogy az iskola „apostoli" nemzedéke (Ferenczi, Bálint, Hermann, Róheim, Hollós) fokozott érdeklődéssel fordult az irodalom, a nyelvészet, az antropológia és a vallás kérdései felé, és írásaikban számos fontos és megvilágító erejű elgondolás bukkan fel a művészi alkotófolyamat mibenlétéről és pszichológiai sajátosságairól is. A téma részletes feldolgozása még várat magára; egy hamarosan megjelenő könyv külön fejezetet szentel ennek a kérdésnek, ami kiindulópont szeretne lenni a további kutatások számára (Kőváry, 2012).

Az *Imágó Budapest* jelen száma a pszichoanalízis és a kreativitás egyes kapcsolódási pontjait igyekszik körbe járni. Nagy örömünkre szolgál, hogy a Robert Stolorow-val való személyes kapcsolatunknak köszönhetően megjelentethetjük a George Atwooddal és Donna Orange-dzsal írt 2011-es, *Őrültség és zsenialitás a poszt-kartéziánus filozófiában* című tanulmányát. Stolorow a kortárs amerikai szelfpszichológia egyik vezető személyisége, aki a perszonológus Robert Whitenál szerzete doktori fokozatát még a 60-as években.[9] Stolorow ezt követően a Rutgers Universityn tevékenykedő perszonológiai kutatócsoportban dolgozott, amely Henry A. Murray örököseként a 70-es években, a személyiségpszichológia „kétségeinek évtizedében" (McAdams, 1997) szinte az egyedüli képviselője volt az idiografikus személyiségkutatásnak az Egyesült Államokban. A csoportot Murray tanítványa, a világhírű affektuskutató Silvan Tomkins[10] vezette, és olyan jelentős szakemberek dolgoztak itt, mint George Atwood, Daniel Ogilvie és Rae Carlson. Itt kezdődött Tomkins szorgalmazására Stolorow és Atwood együtt-

[9] Robert White a *Tematikus Appercepciós Teszt* (TAT) alapján világszerte ismert Henry A. Murray legendás csapatához tartozott a Harvard Psychological Clinic-en a 30-as években Erik Eriksonnal és a *Képes Frusztrációs Teszt*et (PFT) megalkotó Saul Rosenzweiggel együtt (McAdams, 2008). White-nak a hartmann-i ego-pszichológiához kapcsolódó „effektancia-kompetencia"-elmélete ma már tankönyvi anyag (Carver és Scheier, 2000), míg *Lives in progress* (1966) című könyvével hozzá járult az élettörténeti megközelítés kontinuitásához is.

[10] Tomkins munkásságáról lásd Monsen, 1999.

működése, amely később a Heinz Kohuttal való kooperációjuk nyomán formálódott az „alanyköziség elméletévé" (Karterud és Island, 1999).

Stolorow-ék szerint a pszichoanalízisben félrevezető a biológiai koncepciók és az „izolált psziché" kartéziánus eredetű mítoszára építő magyarázatok alkalmazása. Ami a pszichoanalitikus kutatás számára elérhető, az az „alanyközi tér", vagyis két szubjektív világ találkozása a terápia során. Az ott létrejövő „alanyközi tranzakciók" megértése az analitikus számára Stolorow és Atwood szerint a fenomenológia és a hermeneutika alapján lehetséges. Jelen cikkükben a „fenomenológiai kontextualizmus"[11] nézőpontját érvényesítik, amikor is pszichobiográfiai megközelítéssel vizsgálják négy poszt-kartéziánus filozófus, Kierkagaard, Nietzsche, Wittgenstein és Heidegger munkásságát.[12] Érdekes elméleti kérdés, hogy az olyan filozófusok munkássága, mint a szépíróként is jelentős Kierkegaard vagy Nietzsche, vajon a tudományos, vagy a művészi kreativitás megnyilvánulásainak tekinthetők-e? A két terület kapcsolata egyébként rég óta vita tárgya; vannak olyan szerzők, akik hasonlóságot hangsúlyozzák (Csíkszentmihályi, 2008; Koestler, 1998), míg Kohut (2007) szerint a lényeges különbség abból adódik, hogy a művészi alkotást – a tudományossal szemben – nem lehet módosítani, vagy „kijavítani", ami mutatja a mű és az alkotó szoros, szinte szimbiotikus összekapcsoltságát.

A filozófia felől közelít a témához Horváth Henrietta és Horváth Lajos *Az imagináció határmezsgyéin. Intuíció és tudattalan a művészetfilozófia és a fenomenológiai pszichiátria horizontjain* című írása is. Összehasonlító elemzésükben az imagináció, az intuíció, valamint az őrület és a zseni problémakörét vizsgálják a művészetfilozófiai (Kant és Benedetto Croce), valamint művészetpszichológiai szemszögből. Az általuk használt harmadik nézőpont a sok irányba szerteágazó fenomenológiai pszichiátria, amelynek hagyománya egészen Karl Jaspersig vezethető vissza. Jaspers az 1910-es években alkalmazta először Husserl elgondolásait a pszichopatológiai jelenségek leírására.[13]

Tematikus számunk három tanulmánya foglalkozik a pszichoanalitikus művészetpszichológia egyik legklasszikusabb témájával, az alkotó személyiségével.

---

[11] A „fenomenológiai kontextualizmus" arra utal, hogy a vizsgálódások során a személy szubjektív affektív élményeit igyekeznek megérteni (fenomenológia), úgy, ahogyan az a társas és kulturális környezettel való kapcsolatban (kontextualizmus) formálódik. Fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy ezek a jellemzők örvendetes módon megjelentek a kortárs, akadémiai szemléletű kreativitás-kutatásban is. Az intelligenciára és a problémamegoldásra való koncentrálás mellett a 90-es és 2000-es évektől megjelenik az *érzelmi kreativitás* fogalma (Averill, 1991; Oatley és Jenkins, 2001), a legújabb hazai szakirodalomban pedig Pléh Csaba hangsúlyozza a társas és kulturális tényezők fontosságát a kreativitás*ok*ban (Pléh, 2010).

[12] Stolorow és Atwood az elsők közt volt, akik módszeresen vizsgálták a személyiségelméletek (Freud, Jung, Reich, Rank) szubjektivitását (Stolorow és Atwood, 1979).

[13] Jaspers és a pszichoanalízis kapcsolatát néhány éve Bormouth (2006) vizsgálta behatóan.

Bár nem kifejezetten alkotáspszichológiai munka, mégis fontosnak tartottuk, hogy a *Leonardo da Vinci egy gyermekkori emléke* (1982), a *Michelangelo Mózese* (1987) és a *Dosztojevszkij és az apagyilkosság* (1998b) után Freud Goethével kapcsolatos írása is megjelenjen magyar nyelven. Ebben a rövid írásban Freud a *Költészet és valóság* című Goethe-önéletrajz egyik epizódját értelmezi a pszichoanalízis fedőemlék-elmélete[14] nyomán. Kiindulópontja ugyanaz, mint a Leonardo-pszichobiográfia esetén: Goethe könyvében (Leonardóhoz hasonlóan) mindössze egyetlen egy gyermekkori emléket idéz fel. Freud úgy véli, hogy az ilyen jelentéktelennek tűnő momentumok nagyon sokat elárulnak a szerző pszichológiájáról, ugyanis „az élettörténet pszichoanalitikus feldolgozása minden esetben fel tudja tárni ilyen módon a legkorábbi gyerekkori emlékek jelentését" (Freud, 2012, lásd jelen szám, 98.). Ez a kiindulópont a modern pszichobiográfiai megközelítésekben is fontos szerepet játszik. Irving Alexander (1990) az élettörténeti anyag feldolgozásában nagy jelentőséget tulajdonít a pszichológiai szempontból kiemelkedő jelenségek elsődleges indikátorainak; az általa felsoroltak közül a Freud által elemzett az „egyedülállóságnak" feleltethető meg.

Az alexanderi indikátorok jelentik a kiindulópontot a *Látomás és indulat a képzőművészetben. Csontváry és a kreativitás a kortárs pszichobiográfia tükrében* című tanulmány számára is. Az írás Pertorini Rezső ismert Csontváry-patográfiájával (1997) polemizál, amely szerint Csontváry esetében nem kell számolnunk a korai anya–gyermek kapcsolat hatásaival a későbbi pszichopatológiai és kreatív történések kibontakozásánál. Az elemzés a festő *Önéletrajz*ának (1982) egy alexanderi értelemben vett izolált momentuma és a festő művein sűrűn felbukkanó anya–gyermek kettősök alapján igyekszik alkotáspszichológiai következtetéseket megfogalmazni; a duálunió-ábrázolások pszichobiográfiai szempontból egyébként Alexander „gyakoriság"-kategóriájának, és a W. T. Schultz által említett „képi ismétlésnek" feleltethetők meg (Schultz, 2005b).

Krékits József *A femme fatale jelensége Szerb Antal* Utas és holdvilág *című regényében* című írása ugyancsak a pszichoanalitikus művészetpszichológia klasszikus témáihoz kapcsolódik. Elemzésében egyrészt a regény pszichológiai jelentésrétegét igyekszik felszínre hozni, amely az életközépi válság tematikája köré szerveződik, másrészt a szerző az író *Napló*ja alapján feltételezi, hogy a mű egyik központi motívuma, a *femme fatale* Szerb Antal életében is nagy szerepet játszott, és ezzel kapcsolatos élményei visszaköszönnek az *Utas és holdvilág* lapjain. A tanulmány így egyúttal az alkotáslélektan műfajához és a dilthey-i módszertani hermeneutika (Rennie, 2007) programjához is kapcsolódik. Freud

[14] A fedőemlék Rycroft definíciója szerint „gyermekkori emlékkép, amely önmagában jelentéktelen, de álomként kezelhető, amely manifeszt tartalmának értelmezése fontos látens tartalmakat fedhet fel." (Rycroft, 1994, 96.).

(1986; 1998a) ugyanis hangsúlyozta, hogy az irodalmi mű a tudattalan fantáziák kreatív transzformációjának tekinthető, míg Dilthey úgy fogalmazott, miszerint „nincs olyan igazán nagy műalkotás, mely (…) szerzőjének tőle idegen szellemi tartalmat akarna tulajdonítani, s főként amely szerzőjéről egyáltalán semmit sem akarna mondani." (Dilthey, 1990, 76.).

Irodalom

Alexander, I. E. (1990). *Personology. Method and content in personality assessment and psychobiography*. Duke University Press, Durham and London.

Anderson, H. (ed.) (1959). *Creativity and its cultivation*. Harper & Row, New York.

Arieti, S. (1964). The rise of creativity: from primary to tertiary process. *Contemporary Psychoanalysis*, 51-68.

Averill, J. R. – Thomas-Knowles, C. (1991). Emotional creativity. In: K.T. Strongman (ed.), *International review of studies on emotion* (Vol 1, pp. 269-299). Wiley, London.

Averill, J. R. – Nunley, E. P. (2010). Neurosis: the dark side of emotional creativity. In: D.H. Cropley, A.J. Cropley, J.C. Kaufman, M.A. Runco (eds.), *The dark side of creativity* (pp. 255-276). Cambridge University Press, New York, NY.

Baudouin, Ch. (1973). A katarzis. In: Halász L. (szerk.), *Művészetpszichológia*. Gondolat Kiadó, 393-401.

Baumeister, R. (2003). Hogyan lett probléma az „én"? In: V. Komlósi A. és Nagy J. (szerk.), *Én-elméletek*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 147-176.

Beres, D. (1957). Communication in psychoanalysis and in the creative process. *Journal of the Americal Psychoanalytic Association*, 5:408-423.

Bergler, E. (1947; 1948). Further contributions to the psychoanalysis of writers [Part I; Part II]. *Psychoanalytic Review*, 34:449-468; 35:33-50.

Blum, H. (2001). Psychoanalysis and art, Freud and Leonardo. *Journal of American Psychoanalytic Association*, 49:1409-1425.

Bollas, Ch. (1978). The aesthetic moment and the search for transformation. *Annual of Psychoanalysis*, 6:385-394.

Bormouth, M. (2006). *Life conduct in modern times. Karl Jaspers and psychoanalysis*. Springer, The Netherlands.

Bókay A. – Erős F. (szerk.) (1998). *Pszichoanalízis és irodalomtudomány.* Filum Kiadó, Budapest.

Carver, Ch. S. – Scheier, M. F. (1998). *Személyiségpszichológia*. Osiris Kiadó, Budapest.

Chasseguet-Smirgel, J. (1984). Thoughts on the concept of reparation and the hierarchy of creative acts. *International Review of Psychoanalysis*, 11:399-406.

Cropley, A. C. (2010). The dark side of creativity: what is it? In: D.H. Cropley, A.J. Cropley, J.C. Kaufman, M.A. Runco (eds.), *The dark side of creativity* (pp. 1-14). Cambridge University Press, New York, NY.

Csíkszentmihályi M. (2008). *Kreativitás*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Csontváry Kosztka, T. (1982). *Önéletrajz*. Magvető kiadó, Budapest.

Dilthey, W. (1974 [1900]). A hermeneutika keletkezése. In: uő, *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. Gondolat Kiadó, Budapest, 471-493.

Dilthey, W. (1990). Vázlatok a történelmi ész kritikájához. In: Csikós E. – Lakatos L. (szerk.): *Filozófiai hermeneutika*. A Filozófiai Figyelő Kiskönyvtára, Budapest, 61-91.

Doorman, M. (2006). *A romantikus rend*. Typotex, Budapest.

Elms, A. C. (2007). Psychobiography and case study methods. In: R.W. Robbins, R.Ch. Fraley, R.F. Krueger (eds.), *Handbook of research methods in personality psychology* (97-114). The Guilford Press, New York.

Erős F. – Lénárd K. – Bókay A. (szerk.) (2008). *Typus Budapestiensis. Tanulmányok a pszichoanalízis budapesti iskolájának történetéről és hatásáról*. Thalassa Kiadó, Budapest.

Fónagy, P. – Target, M. (2005). *Pszichoanalitikus elméletek a fejlődési pszichopatológia tükrében*. Gondolat, Budapest.

Freud, S. (1982 [1910]). Leonardo da Vinci egy gyermekkori emléke. In: uő, *Esszék*, Gondolat Kiadó, Budapest, 253-327.

Freud, S. (1986 [1917]). *Bevezetés a pszichoanalízisbe*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest.

Freud, S. (1987 [1914]). Michelangelo Mózese. In: uő, *Mózes/Michelangelo Mózese. Két tanulmány*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 13-252.

Freud, S. (1993 [1900]). *Álomfejtés*. Helikon Kiadó, Budapest.

Freud, S. (1998a [1908]). A költő és a fantáziaműködés. In: Bókay A. – Erős F. (szerk.), 1998, 59-65.

Freud, S. (1998b [1928]). Dosztojevszkij és az apagyilkosság. In: Bókay A. – Erős F. (szerk.), 1998, 83-94.

Freud, S. (2001 [1907]). A téboly és az álmok Jensen *Gradiva*-jában. In: uő, *Művészeti írások*. Filum Kiadó, Budapest, 11-102.

Freud, S. (2012). Egy gyermekkori emlék a *Költészet és valóság*ból. *Imágó Budapest*, 2012/1, 97-104.

Fromm, E. (1959). The creative attitude. In: H. Anderson (ed.), *Creativity and its cultivation* (pp. 44-55). Harper & Row, New York.

Gadamer, H. G. (1990). Hermeneutika. In: Csikós E. – Lakatos L. (szerk.), *Filozófiai hermeneutika*. A Filozófiai Figyelő Kiskönyvtára, Budapest, 11-28.

Gadamer, H. G. (2003). *Igazság és módszer*. Osiris Kiadó, Budapest.

Hertz, N. (1997). Freud és a Homokember. In: Bókay A. – Erős F. (szerk.), 1998, 367-383.

Karterud, S. – Island, T. (1999). Az alanyköziség elmélete. In: S. Karterud – J.T. Monsen (szerk.), 1999, 123-148.

Karterud, S. – Monsen, Jon T. (szerk.) (1999). *Szelfpszichológia – a Kohut utáni fejlődés*. Animula, Budapest.

Klein, R. H. (1971). Creativity and psychopathology. A theoretical model. *Journal of Humanistic Psychology*, 11(1):40-52.

Koestler, A. (1998). *A teremtés*. Európa Könyvkiadó, Budapest.

Kohut, H. (2007 [1977]). *A szelf helyreállítása*. Animula, Budapest.

Kris, E. (2000 [1952]). *Psychoanalytic explorations in art*. International Universities Press, Madison, Connecticut.

Kristeva, J. (2007). A melankolikus képzelet. *Thalassa*, 2007/2-3, 29-51.

Kőváry Z. (2008). A vágy talánya. Salvador Dalí és az irracionális meghódítása. *Thalassa*, 2008/4, 23-42.

Kőváry, Z. (2011a). Psychobiography as a method. The revival of studying lives: New perspectives in personality and creativity research. *Europe's Journal of Psychology*, 7(4): 739-777.

Kőváry Z. (2011b). Művészet, mákony, melankólia. Deviancia és kreativitás a dinamikus személyiségpszichológia nézőpontjából. In: Szegedi E. és mások (szerk.), *Deviancia konferenciakötet. Szakkollégiumi Füzetek VI.* Szegedi Társadalomtudományi Szakkollégium, Szeged, 2011, 26-78.

Kőváry, Z. (2012, megjelenés alatt). *Kreativitás és személyiség. A mélylélektani alkotáselméletektől a pszichobiográfiai kutatásig*. Lélekben Otthon Kiadó, Budapest.

Kraft, H. (1998). Bevezetés a pszichoanalitikus művészetpszichológia tanulmányozásába. In: Bókay A. – Erős F. (szerk.), 1998, 13-31.

Lohmann, H-M. (2008). *A huszadik század Ödipusza*. Háttér Kiadó, Budapest.

Mann, Th. (1947). *Freud. Két tanulmány (Freud és a jövő, Freud helye a szellemtörténetben)*. Officina Nyomda és Kiadóvállalat, Budapest.

Maslow, A. (2003). Az önmegvalósító ember kreativitása. In: uő, *A lét pszichológiája felé*. Ursus Libri Kiadó, Budapest, 219-235.

May, R. (1959). The nature of creativity. In: H. Anderson (ed.), *Creativity and its cultivation* (pp. 55-69). Harper & Row, New York.

McAdams, D. P. (1997). The conceptual history of personality psychology. In: R. Hogan, J. Johnson – S. Briggs (eds.): *Handbook of personality psychology*. (pp. 3-39). Academic Press, San Diego.

McAdams, D. P. (2008). Foreword. In H.A. Murray, *Explorations in personality* (pp. vii-xxxvi). Oxford University Press, New York, NY.

Mijolla, A. de (2005). Isidor Sadger. In A. de Mijolla (ed.): *The international dictionary of psychoanalysis* (pp. 1524-1525). Thomson Gale, Detroit.

Mitchell, S. – Black, M. (2000). *A modern pszichoanalitikus gondolkodás története*. Animula, Budapest.

Monsen, J. T. (1999). A szelfpszichológia és a modern affektuselmélet. In: S. Karterud – J.T. Monsen (szerk.), 1999, 75-109.

Oatley, K. – Jenkins, J. M. (2001). *Érzelmeink*. Osiris Könyvkiadó, Budapest.

Pertorini R. (1997 [1966]). *Csontváry patográfiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Pléh Cs. (2010). Kreativitás, tehetség és gyakorlás: hangsúlyváltások a kutatásban. *Magyar Pszichológiai Szemle*, 65(2):199-220.

Rennie, D. L. (2007). Methodological hermeneutics and humanistic psychology. *The Humanistic Psychologist*, 35(1):1-14.

Richards, R. (1993). Creativity, eminent creativity and psychopathology. *Psychological Inquirly*, 1993, No. 3, 212-217.

Ricoeur, P. (1991). A bizonyítás problémája Freud pszichoanalitikai műveiben. *Thalassa*, 1991/2, 93-118.

Rogers, C. (2004). Egy kreativitáselmélet vázlata. In: uő, *Valakivé válni. A személyiség születése*. Edge 2000 Kiadó, Budapest, 433-446.

Runco, M. A. – Albert, R. S. (2010). Creativity resarch. A historical view. In: J.C. Kaufman, R.J. Sternberg (eds.), *The Cambridge handbook of creativity* (pp. 3-19). Cambridge University Press, New York, NY.

Runyan, W. M. (2003). From the study of lives and psychohistory to historicizing psychology: a conceptual journey. *Annual of Ppsychoanalysis*, 31:119-132.

Rycroft, Ch. (1994). *A pszichoanalízis kritikai szótára*. Párbeszéd Könyvek, Budapest.

Schönau, W. (1998). Kirajzolódnak egy pszichoanalitikus irodalomtudomány körvonalai. In Bókay A. – Erős F. (szerk.), 1998, 31-41.

Schultz, W. T. (ed.) (2005): *The handbook of psychobiography*. Oxford University Press, New York, NY.

Schultz, W. T. (2005a). How to strike psychological pay dirt in biographical data. In: Schultz, W. T. (ed.), 2005, pp. 42-64.

Schultz, W. T. (2005b). Nothing alive can be calculated. The psychobiographical study of artists. In Schultz, W. T. (ed.), 2005, pp. 135-142.

Schivelbusch, W. (1994). *Írástudók alkonya*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Segal, H. (1997). *Bevezetés Melanie Klein munkásságába*. Animula, Budapest.

Sontag, S. (1983). *A betegség, mint metafora*. Európa Könyvkiadó, Budapest.

Stolorow, R. D. – Atwood, G. E. (1979). *Faces in a cloud. Subjectivity in personality theory.* Jason Aronson, New York, NY.

Stolorow, R. D. – Atwood, G. E. (1984). Psychoanalytic phenomenology: toward a science of human experience. *Psychoanaytic Inquiry*, 4:87-105.

Tatarkiewicz, W. (2000). *Az esztétika alapfogalmai*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest.

Trilling, L. (1979). Művészet és neurózis. In: uő, *Művészet és neurózis*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 112-137.

Warner, S. L. (1991). Princess Marie Bonaparte, Edgar Allan Poe, and Psychobiography. *Journal of American Academic Psychoanaysis*, 19:446-461.

White, R. W. (1966). *Lives in progress*. Holt, Rinehart & Winston, New York, NY.

Winnicott, D. (1999a [1953]). Átmeneti tárgyak és átmeneti jelenségek. In: uő, *Játszás és valóság*. Animula, Budapest, 1-25.

Winnicott, D. (1999b [1971]). A kreativitás eredete. In: uő, *Játszás és valóság*, Animula, Budapest, 65-85.

TANULMÁNYOK

Őrültség és zsenialitás a posztkarteziánus filozófiában: Egy távoli tükör[1]

George E. Atwood – Robert D. Stolorow – Donna M. Orange

Mintegy 35 éves pályafutásunk során munkásságunkat főleg annak szenteltük, hogy egy posztkarteziánus pszichoanalitikus nézőpont irányába haladva a pszichoanalitikus elméletet és gyakorlatot felszabadítsuk a karteziánus, izolált elméről való gondolkodás különböző formái alól. A posztkarteziánus pszichoanalitikus keret lényegét fenomenológiai kontextualizmusként jellemezhetnénk (Stolorow, Atwood és Orange, 2002). Annyiban fenomenológiai, hogy az érzelmi élmény világának, szerveződésének kutatására és megvilágítására törekszik, és kontextuális annyiban, hogy úgy tartja, hogy az érzelmi élmény szerveződési formái mind a fejlődés során, mind a pszichoanalitikus helyzetben kapcsolati vagy interszubjektív kontextusban nyerik el formájukat.

Ha a posztkarteziánus pszichoanalízis feladatát úgy határozzuk meg, mint ami arra irányul, hogy az érzelmi élmény szubjektív életet szervező mintázatait vizsgálja, akkor világossá válik, hogy ez a vállalkozás a személy ontológiájára vonatkozó feltevések keretein belül zajlik. Tanulmányunkban ezeket a feltevéseket tárgyaljuk, ahogyan azok négy, általunk vizsgált filozófus, Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Ludwig Wittgenstein és Martin Heidegger gondolkodásában felbukkannak. Az alábbiakban az a célunk, hogy bemutassuk a gondolkodók legfontosabb elképzeléseit, és azonosítsuk azt a meghatározó személyes kontextust, amelyben az emberi létre vonatkozó jelentős meglátásaik formát öltöttek. Azáltal, hogy pszichológiailag kontextualizálunk filozófiai feltevéseket, reményeink szerint elősegíthetjük, hogy világossá váljék az a partikuláris hatókör, amely ezekhez a feltételezésekhez kapcsolódik, és feltáruljanak a megértés azon horizontjai, amelyek elkerülhetetlenül körülfonják a pszichoanalitikus kérdésfeltevést.

---

[1] Eredeti megjelenés: The Madness and Genius of Post-Cartesian Philosophy: A Distant Mirror. *Psychoanalytic Review*, 98(3), 2011 június. Ezúton is köszönjük Robert D. Stolorow hozzájárulását a tanulmány folyóiratunkban való megjelentetéséhez. A fordító köszönetet mond Lubinszki Máriának a heideggeri szakkifejezések magyar megfelelőinek pontosításához nyújtott segítségért.

Egy valóban posztkarteziánus elmélet nem csupán az élmény és a viselkedés jelenségeivel foglalkozik, ami mindig is a pszichoanalízis felségterülete volt, hanem saját filozófiai premisszáival és azok pszichológiai alapjaival is. Az önanalízisre és az önreflexióra való törekvés a kezdetek, vagyis Sigmund Freud életművének megszületése óta meghatározó a pszichoanalízisben, így az a mi vállalkozásunkban is központi jelentőségűvé vált, mivel hosszú távon elköteleztük magunkat a mellett, hogy megvizsgáljuk a munkánk hátterében meghúzódó tudatos és tudattalan feltevéseket. Ez az önreflexiós utazás felveti mind a pszichoanalízis filozófiájának, mind a filozófia pszichoanalízisének fontosságát. Arra törekszünk, hogy tudatossá tegyük a pszichoanalitikus kutatás mélyén meghúzódó premisszákat, és egyúttal azt is igyekszünk megérteni, hogyan lehetséges, hogy filozófiai és elméleti feltevéseink kifejezik azt, hogy kik is vagyunk egyes emberekként.

Azzal, hogy a filozófiai elméletek pszichológiai forrásait tanulmányozzuk, szembehelyezkedünk egy, a kortárs szellemi körökben általánosan elterjedt nézettel, amely a karteziánizmusban gyökerezik. Ez a nézet, amely meglepő módon Descartes életét és halálát követően ilyen sok idővel is tartja magát, egy folyamatosan jelen lévő, az elme működésének autonómiájába vetett hitből, egy majdnem misztikusnak mondható hiedelemből ered. Az elme produktumai ebből a nézőpontból úgy tekintendők, mint független, önmagukból létrejött alkotások, amelyeket olyan kritériumok alapján lehet igazolni, cáfolni, vagy másképpen értékelni, amelyek a kialakulásukban szerepet játszó személyes kontextustól függetlenek. Bármely arra irányuló kísérletet, amely az eredetre vonatkozó elgondolásokat az intellektuális teljesítmény megértésére és fejlődésére vonatkoztatja, úgy tekintenek, mint ami elköveti az *ad hominem*[2] érvelés megbocsáthatatlan tévedését. Ezért mondják, hogy egy gondolkodó élete személyes részleteinek tanulmányozása egyszerű életrajzként csak korlátozott érdeklődésre tarthat számot, ám elméletileg nem releváns abban az esetben, ha a gondolkodó munkásságának fejlődését vagy értékét önmagában szeretnénk megítélni. A szellemi alkotásoknak, úgy tartják, hogy saját életük van, szabadon fennmaradhatnak a társas diskurzus terén, egyes alkotóik személyes életkörülményeinek történelmi adottságain felül és túl.

Az *ad hominem* érvelés tévedésére figyelmeztető, látszólag megalapozott vélemények gyakran társulnak azzal a nézettel, hogy ha a szellemi teljesítményt visszahelyezzük alkotója életének kontextusába, akkor elkerülhetetlenül csökkentjük annak értékét, aktuális vagy potenciális jelentőségét a személyes életrajz fogalmaira „redukálva". A kreatív teljesítmény elválasztását a személyes kontextusbeli eredetétől az őrültség egy formájának kell tekintenünk –

[2] *Ad hominem* érvelési hiba: a vitapartner személyét, tulajdonságait, vagy személyes érdekeit célba vevő, elhibázott érvelés. (*A szerk.)*

karteziánus őrültségnek –, amely kettéhasítja az élet és a gondolkodás töretlen és szerves egységét. Lássuk be, hogyha egy művet teljes kontextusával együtt szemlélünk, teljes mértékben beágyazódva az életbe, amit kifejez, az hozzájárulhat a mű megbecsüléséhez, és elősegítheti annak megértését, értékelését és továbbfejlesztését. Arra az őrületre, amely elszakítja a gondolatot az élettől, úgy kell tekintenünk, mint ami csökkenti az áldozatául eső művek jelentőségét, megvonva tőlük az éltető nedveiket. Honnan származik az efféle elszakítás gondolata eredetileg? Milyen cél rejlik amögött, hogy a gondolat elszigetelődjön a létezéstől, hogy korlátot állítsunk a gondolkodó és szellemi munkája közé? Úgy gondoljuk, hogy ez a cél általában annak az elképzelésnek a tartós megszilárdítása, hogy az alkotó teljes mértékben azonosítható legyen az alkotásával, és egyfajta helyettesítő életet élhessen egy éteri síkon, túl a helyzetét meghatározó személyes korlátain (vö. Rank, 1932). Aki az alkotó volt a mű előtti időben, ez a szomorú, halandó, talán mélyen alulértékelt vagy akár meg is vetett személy, azon túl lehet lépni, azt meg lehet haladni, azt akár ki is lehet hajítani. Az alkotó identitása ezáltal átalakuláson és újraformáláson megy keresztül, aki maga ezáltal azt képzelheti, hogy megmenekülése ezzel teljessé vált, mivel a mű teljes mértékben kiszorítja az életet, amelyből kisarjadt. Viszont ennek az elképzelésnek az illuzórikus mivolta szükségszerűen lelepleződik, mivel a mű megalkotási körülményeinek nyomai elkerülhetetlenül hozzátapadnak a gondolathoz, annak minden alkalmazásában és kiterjesztésében is továbbvitelre kerülnek. Továbbá minél jobban elmélyül a szakadék a mű és az élet között, a mű annál elvontabbá, mesterkéltebbé és vértelenül intellektualizálttá válik. Végezetül előáll a kétségbeesés és a fragmentáció érzése, amint minden, ami megtagadásra került, elkezdi kifejteni a hatását. Körkörös mozgás jön így létre, amelyben az alkotó felemelő azonosítása alkotásával váltakozik a belső egység hiányának erősödő, zavaró érzésével.

A posztkarteziánus pszichoanalízis minduntalan emlékeztet bennünket saját végességünkre, és minden szinten kihívást intéz hozzánk azzal kapcsolatban, hogy megértsük, hogy teóriáinkban hogyan bukkannak fel személyes világunk struktúráinak sajátosságai. Zátonyra fut az a törekvésünk, hogy a művel való azonosítás nyomán megfeledkezhessünk személyes létezésünkről, ehelyett arra kényszerülünk, hogy emlékezzünk, és ismételten bevonódjunk saját történetünkbe, hogy tudatosítsuk, hogy az emberi létezésre irányuló pszichoanalitikus vizsgálatunk elkerülhetetlenül saját magunk újrafelfedezéséhez vezet. Meghiúsul az a törekvés, hogy lehetségessé váljon a személyes létezésről való megfeledkezésünk a művel való azonosítás által, és rájövünk, hogy nem szabad elfelejtenünk: saját történetünkbe ismételten bevonódunk, és az emberi létezés pszichoanalitikus vizsgálatának felfedezései egyúttal elkerülhetetlenül hozzák magukkal önmagunk újrafelfedezését is. A pszichoanalízis minden tudomány közül a legszemélyesebb, és természetéhez tartozik, hogy

saját tapasztalati körébe vonja elméletalkotóit és azok minden gondolatát. Terápiás munkánk során régen felismertük, hogy az analitikus tapasztalat erejét a kezelés minden fázisában növeli az analitikus egyidejű reflexiója saját személyes valóságának bevonódására. Azt állítjuk, hogy szükség van egy ezzel párhuzamos reflexióra az elméletalkotás szintjén és diszciplínánk filozófiai alapjainak lerakása során is.

A pszichoanalízis története során az önanalízis és az önreflexió területéről gyakran indultak ki a leggyümölcsözőbb elméletalkotási folyamatok. Ez megmutatkozik diszciplínánk alakulásának korai szakaszában, Freud és Jung önanalízisében, életük végéig tartó vizsgálódásaikban, amelyekhez legfontosabb újításaik szorosan kötődnek. Utalhatunk ezen túl Jung elméletére a pszichológiai típusokról (1921), amely a Freud és Adler korai fogalmi kereteit színező szubjektív faktorok mérlegeléséből nőttek ki. Az ilyen reflexiók értékét a pszichoanalízis interszubjektív nézőpontjának fejlődése is alátámasztja, amely személyiségelméletek különböző rendszereinek személyes szubjektivitását vizsgáló tanulmányokból nőtt ki (Atwood és Stolorow, 1993). Abból a feltevésből indulunk itt ki, hogy az önanalízist ki kell terjeszteni a pszichoanalitikus vizsgálat mélyében rejtőző filozófiai területekre, amelyek, mint minden specifikus elméleti elképzelés a területen, szintén szükségszerűen megjelenítik az analitikus személyes létezési formáit. Ezt a hatalmas feladatot úgy közelítjük meg, hogy megvizsgáljuk néhány kiválasztott posztkarteziánus filozófus személyes világát abból a célból, hogy megértsük a pszichológiai forrásait annak, hogy egyes filozófusok miért utasítják el a karteziánus doktrínákat. Reméljük, hogy a vizsgálat során nyert belátásainkat távoli tükörként tudjuk használni, amelynek segítségével tisztázó pillantást vethetünk arra, ahogyan a mi saját eltávolodásunk a karteziánus nézetektől ugyancsak visszatükrözi a mi speciális személyes világunk mintázatait. További meggyőződésünk, hogy az ilyen önreflexiós vállalkozás új utakat tud megnyitni diszciplínánk vizsgálata és a pszichoanalitikus gyakorlat gazdagítása előtt.

1. Søren Kierkegaard

Kierkegaard írásaiban több, egymással összefüggő gondolati területet is lehet találni, amelyek hozzájárulnak a posztkarteziánus pszichoanalízis filozófiai megalapozásához. Ezek felölelik az egyéni létezésről alkotott gondolatait, elképzeléseit a szubjektivitásról és a szubjektív igazságról, és tanulmányait az önelidegenedésről a *Halálos betegség* című művében (1849). Forduljunk most életének történetéhez és világítsunk rá gondolkodásának személyes hátterére.

Kierkegaard elszenvedője volt valaminek fiatal korában, amit naplóiban úgy nevezett: a *nagy földrengés*. Életrajzírói sosem tudták megfejteni, hogy miről is

beszélt ezzel a metaforával. Földrengés történt a lelkében, amely nagyobb szakadékot nyitott meg benne, mint a Grand Canyon. Ez a hasadás összezúzta belső koherenciáját, és életműve, amely ennek eredményeképpen jött létre, elhúzódó próbálkozás volt arra, hogy megszüntesse a meghasonlást és helyreállítsa az egységet.

A földrengést elviselhetetlen gyászt kiváltó veszteségek sorozata okozta. Minden veszteség, amelyet egy ember elszenved, veszélyezteti a lélek egységét, mert az illetőt a jelen és a múlt közötti töréssel szembesíti. Az, aki abban a világban élt, melyben létezett a szeretett lény, már nem ugyanaz, akivé átváltozik abban a világban, amelyből a szeretett lény eltűnt. A gyászmunkával járó szenvedés annak a tapasztalatnak a hatása, mikor megpróbálunk egyik fázisból átjutni a másikba. Néha az átmenetet túl nehéz véghezvinni, és rés támad a múltbeli „én" valamint a jelen és a jövő „én"-je között. A korábbi misztikus egységben marad azokkal, akik eltűntek, míg az utóbbi továbblép. Ez Kierkegaard története is, aki gyermekkorában, valamint nagyon fiatal felnőttként lényegében az egész családját elvesztette: anyját, apját és öt testvérét. Egy fivére maradt, aki idősebb kort ért meg, teológus lett belőle, de nem tudott sokat nyújtani Sørennek.

Kierkegaard, megtörve a szeretett családtagjainak sorozatos elvesztése miatt, végül meghasadt, mert elvált benne az „én", aki családjától függetlenül létezik és tovább lép az élők között, attól az „én"-től, amelyik kapcsolatban maradt a halottakkal. De érezte az elvesztettek hívását, akik örökre fogva tartották a szívét. Van egy híres szakasz személyes naplóiban, amely gyönyörűen írja le ezt a szorítást. Egy visszatérő élményéről szól, amelyet egyedül, az óceán egy kiszögellésénél sétálva élt át.

> „Mindig ez volt az egyik kedvenc helyem. Amint ott álltam egy csendes estén, amint a tenger belekezdett énekébe mély és nyugodt ünnepélyességgel, a szemem egyetlen egy egy vitorlát sem látott a hatalmas kiterjedésű vízen, és a tenger ölelően nyújtózkodott a mennybolt felé és a mennybolt a tenger felé; miközben a másik oldalon az élet dolgos hangjai elültek és a madarak esti imájukat énekelték – azok néhányan, akik drágák számomra, előjöttek sírjaikból, legalábbis úgy tűnt számomra, hogy nem haltak meg. Olyan megelégedettséget éreztem köztük, megpihentem az ölelésükben, és mintha kiléptem volna a testből, fellebbentem volna velük az éterbe – és a sirályok rekedt vijjogása arra emlékeztetett, hogy egyedül álltam ott, és minden eltűnt a szemem elől, és nehéz szívvel fordultam vissza a sürgő-forgó világba, de el nem felejtve ezeket az áldott pillanatokat." (Kierkegaard, 1834–1842, 3.)

Kierkegaard énje meghasadt és darabokra tört, és önnön töredezettségének szorításában magára maradt, és mindazokkal, akik elszólíttattak mellőle. Utazása ezek után az élet és a halál közötti ingamozgássá vált, amelyben nem volt lehetősége egyikhez sem teljesen kapcsolódni.

Egyik leghíresebb műve, a *Vagy-vagy* (1843a), már a címében mutatja, hogy mennyire meghasadt szívében. A fő megkülönböztetés, amellyel itt foglalkozik az, amelyet egyrészt „esztétikainak", másrészt „etikainak" nevezett. Későbbi műveiben egy nagyon hasonló feszültségről beszélt, amely a „vallásos" és az „esztétikai" között fennállt. Ezek a dichotómiák a belső hasadás intellektuális párhuzamai: a szeretteihez továbbra is kötődő része a végtelenhez húzza, amelybe azok eltávoztak, míg a közvetlenség ideiglenes világába bekapcsolódott része megpróbált ténylegesen élő személyekkel kapcsolatot teremteni. Ha az ember megvizsgálja ezeknek a kategóriáknak az összefüggéseit, óhatatlanul felmerül a földrengés árnyéka, amely elválasztja feloldhatatlan gyászától és családtagjaitól. Søren Kierkegaard két tartomány között állt: a jelen világ és az árnyékvilág között, és élete és munkássága különös egyensúlyozást fejez ki, hogy mindkettőhöz kapcsolódhasson. Amennyire nem tudott teljes mértékben magáévá tenni semmit és senkit, ez a szerencsétlen fiatalember annyira nem tudott hűséges sem lenni egyikhez sem.

Ez legtisztábban Regina Olsennel, egy fiatal nővel folytatott kapcsolatának tragikus történetéből világlik ki, akit mélyen szeretett, de mégis úgy érezte, hogy kénytelen elhagyni. Ha teljes szívvel azt az életet választja, ami szerelméhez köti, akkor fel kellett volna adja kötelékeit az örökkévalósághoz, ezért inkább Reginától vált meg. De bensőjének egy része így is visszafordult a világhoz és a jegyeséhez, belekapaszkodva a reménybe, hogy egyszer még valahogyan eggyé válhat vele. Feláldozta Regina iránt érzett szerelmét a végtelennel kötött eljegyzése oltárán, de a mennyekbe tekintett, magára az Atyaúristenre, hogy áldozata szükségtelenné váljon, és csodálatos módon visszatérhessen hozzá a kedvese. Ezt szimbolizálja furcsa, de érdekes értekezése Ábrahám és Izsák történetéről a *Félelem és reszketés*-ben (1843b), amelyben az apa elhatározza fiának feláldozását, de a fiú megmenekül. Kierkegaard örökké tartó kettőssége mögött őrültség húzódott meg, amivel önmagának és Reginájának is gyógyíthatatlan sebeket okozott. Regina elvesztette, akit szeretett, és Kierkegaard szívének vágyakozása sosem talált viszonzásra.

Kierkegaard zsenialitása, amely minden írásából kiviláglik, több mindenben is megragadható. Először is hivatkozhatunk arra, hogy újra konceptualizálta az emberi személyt mint létező individuumot. Mit jelent a létezés terminusa gondolkodása keretei között? Ehhez jó kiindulópont a *Lezáró tudománytalan utóirat a filozófiai töredékekhez* (1846), amely tartalmazza a hegeli filozófia híres kritikáját. Tézise, egyszerűen fogalmazva a következő: „Egy logikai rendszer lehetséges …egy egzisztenciális rendszer nem lehetséges" (1846, 196). Ezzel azt mondja, hogy a posztulátumok és asszociált dedukciók rendszere megkonstruálható, és a belső konzisztencia és a koherencia jegyeit fogja mutatni, de egy mindent felölelő gondolatrendszer az emberi létezésről nem alakítható ki ilyen módon. Ennek az az oka, hogy az utóbbi szükségsze-

rűen magában kell hogy foglalja a gondolkodót, aki nem tudja magát meghaladni és nem tud kívül állni azon a rendszeren, amelyet maga alkotott. Kierkegaard úgy tekintett Hegelre, mint aki ezt a lehetetlen célt próbálja megvalósítani, amit nevetségesnek és szánalmasnak vélt. Arra is rámutatott, hogy Hegel törekvése, hogy a mozgást bevezesse dialektikus elméletének logikájába, összekeveri az egzisztenciálist a logikaival, és teljesen értelmetlen.

Hogy kapcsolódik ez irányú gondolkodása életének tragédiájához? Egy egzisztenciális rendszer inkluzív szerkezet volna, emberi alkotás, amely belehelyezi a gondolkodót a megértések mindent magába foglaló készletébe, amely még őt magát is magában foglalja. Ez nem lehetséges, mondja Kierkegaard. Ő két rendszer jelenlététől szenvedett: a családi rendszertől, amely belőle állt, valamint viszonyából halottaihoz az örökkévalóságban, és a véges térbeli és időbeli rendszertől, amelyben az élőkkel fenntartott kapcsolatai voltak, beleértve Reginát. A kettő közül egyik sem foglalta magába a másikat, és Kierkegaard tudattalanul azonosította a hegeli filozófia mindent felölelni kívánó törekvéseit a saját személyes lehetetlenségeivel. Hegel a világot végső szintézisben egyesítő utolsó álma tükröt tartott Kierkagaard-nak álma lehetetlenségéről, hogy teljes emberré válhasson.

Kierkegaard gondolkodásában (1946) a másik hangsúly, amely nagy hatással volt világunkra, abban a kijelentésében rejlik, miszerint „az igazság a szubjektivitás" (210). Az elképzelés itt az, ha mélyen belegondolunk, hogy az igazság koncepciójának két oldala létezik. Az egyik a tapasztalati, a külső tények és helyzetek igazsága. Egy adott felvetésről vagy meggyőződésről állíthatjuk, hogy tartalmazza ezt az igazságot, ha megfelelően igazodik a ténybeli világhoz. De van egy második igazság, amelyben az egyén a saját helyzetének jellegét megtapasztalja. Ebben az esetben egy ember hihet valamit, formál egy képet vagy kikristályosít egy attitűdöt, amely, külső fogalmakban vizsgálva, hamisnak tűnhet, de belsőleg fenntartható olyan módon, hogy az hűen viszonyul mindahhoz, amely maga a személy. Ez a meggyőződés volna a szubjektív igazság.

Ezekkel az elgondolásaival Kierkegaard arra törekedett, hogy hidat verjen a vallás és a tudomány közé, leginkább pedig arra, hogy „tudományosan objektív" értékelésekkel harcoljon a hit diszkreditálása ellen. De gondolkodásának jelentősége túlmutat az ilyen konfliktusokon és alapot ad arra, hogy a szubjektivitással foglalkozzunk, mint olyan területtel, aminek megvan a saját elsőbbsége és legitimációja. Úgy hisszük, hogy gondolkodása jelentősen hozzájárult azokhoz a filozófiai áramlatokhoz a 19. században, amelyek végül elvezettek a fenomenológiához. Azáltal, hogy ezekben a gondolatokban felemelte a szubjektumot, megdöntötte a tárgy hegemóniáját, és valamiféle egyensúlyt állított fel a kettő között. Itt ismét csak az intellektuális kifejeződést láthatjuk – drámai párhuzamaként és szimbólumaként annak a szükségletének, hogy integrálja és össze-

békítse belső kötődéseit a halott hozzátartozóihoz, akik érzelmileg valóságosak maradtak a számára és a valóságosan létező élő emberek között.

A harmadik pont Kierkegaard gondolkodásában, amelyet érintünk, a *Halálos betegség* című művében (1849) található. Ez a könyv az emberi kétségbeesésről szól, úgy bemutatva azt, mint amit főleg az önelidegenedés és ön-feledés különböző formái fejeznek ki. Kierkegaard példátlan ékesszólással beszél hozzánk arról, hogy hogyan vesztettük el a kapcsolatot magunkkal, mint létező emberi lényekkel, és hogy ez a feledés hogyan vált maga is tudattalanná. Elemzésének központi eleme kapcsolatunk Istennel, a Teremtővel, akinek létezéséből minden egyes létező ember alapvetően konstituálódott. Gazdag képzeletében él egy kép az emberről, aki ontológiailag beágyazódott a Mennyei Királyságba, és azokról a személyekről, akik elvesztették a kapcsolatot ezzel az igazsággal, akik a legszörnyűbb kétségbeesés áldozatai, amely az ember életében csak bekövetkezhet. Ha jól értelmezzük a nagy földrengést, Kierkegaard volt az eredeti elszenvedője a halálos betegségnek. Elvágva azokat a kötelékeket, amelyek az eltűntekhez kötötték, belesüppedve a közvetlenségbe az élő emberek között, eltávolodott a saját, a halál által elragadott szeretteivel történő újraegyesülés iránti mély szenvedélyétől és vágyakozásától. Kierkegaard tényleges életében a szakadást Mennyek és Föld között nem lehetett sikeresen meggyógyítani, ezzel szemben a kétségbeesés filozófiájában megformált egy víziót, amely elismeri a fenségesbe alapozottságunkat, és támaszkodik is arra, miközben egyidejűleg az élő emberiség világában hajt virágot.

2. Friedrich Nietzsche

Nietzschét életének utolsó éveiben hivatalosan és orvosi értelemben őrültté nyilvánították. Ennek a gondolkodónak a zsenialitása – miként mind a négy filozófusunké –, szorosan összekapcsolódik egy mélyebb őrültséggel, amely egész élettörténetét végigkísérte, hosszú idővel megelőzve bárminemű diagnózist úgynevezett mentális betegségéről. Ő is, akárcsak Kierkegaard, a veszteségek gyermeke volt. Ő is meghasonlott önmagával szemben, és egész életében kereste – de sohasem találta – természete harcban álló irányainak kibékítését. Életrajzírói javarészt hangsúlyozzák szeretett édesapja korai gyermekkorában bekövetkezett halálának szerepét, helyesen rámutatva a tragédiára adott reakcióiban későbbi filozófiai elmélyedése forrására. De mi volt pontosan ennek a korai traumának a hatása, és hogyan függ össze zsenialitásával és őrültségével?

Nietzsche a legszörnyűbb katasztrófát élte át négy éves korában. Nem egyértelműek a történeti források arra vonatkozóan, hogy mi volt apja halálának

pontos oka, de úgy tudni, hogy a koponya sebesülése vagy valamiféle betegsége eredményeként következett be, és pusztító fejfájás időszaka előzte meg. A későbbi filozófus úgy reagált erre, hogy azonosult elvesztett apjával, az apaképre építve fel identitását, és megtört anyját és családját megnyugtatandó magára öltötte az atyai szerepet (Arnold és Atwood, 2005). Egy önéletrajzban, amelyet 13 éves korában vetett papírra, elmeséli álmát, amely drámai elbeszélését adja annak, hogy ez az ifjú élet miként oldódott fel abban a feladatban, hogy elhunyt apja reinkarnációjává váljon. Az álom, elbeszélése szerint, apja halála után nem sokkal jelentkezett.

> „Azt álmodtam, hogy ugyanazt az orgonahangot hallottam, mint a temetésen [ti.: mint az apjáén]. Mialatt ennek okát kutattam, hirtelen egy sír megnyílik, és az apám, a halotti leplébe öltözve, kimászik belőle. Átsiet a templomba és egy kis idő után visszatér egy kisgyerekkel a karján. A sír kinyílik, ő belép, és a fedél rácsukódik a nyílásra. Hirtelen, az orgona menydörgésszerű hangja abbamarad, és én felébredek." (Nietzsche, 1858, 244.)

A gyermek, akit levisznek a sírba, kétséget kizáróan a fiatal Nietzsche maga, akit halálos ölelésben immár fogva tart a felemésztő identifikáció, amely megtörte arra irányuló képességét, hogy élete hátralévő részében kinyilvánítsa és kifejezze magát. E gondolkodó őrültsége az összeegyeztethetetlen életfeladatok közötti hasadásban gyökerezik, amely az elhunyt apáért áldozott élet és az önmagáért való lét közt fennállt.

A fiatal fiú és az apapótlék között, amivé vált, megosztottság lépett fel: életének folyása ennek megfelelően dialektikus mintát vett fel, amelyet az a sosem teljesült igény mozgatott, hogy a benne lévő két részt összeegyeztesse. Ez a nietzschei géniusz alkotásában mindenhol tükröződik. Művei arra irányuló próbálkozások, hogy összeillesszen két dolgot, amit végső soron nem lehet egymással integrálni – egyrészt annak a beteljesíthetetlen feladatát, hogy elhunyt apjává váljon és őt helyettesítse, másrészt hogy önmagává váljon. Ez a küzdelem visszhangzik abban a dichotómiában, amely az apollói és a dionüszoszi között fennáll, illetve Zarathustra különös kettősségében is (Nietzsche 1892), aki azt tanítja az embereknek, hogy legyenek önmaguk, miközben ő maga egy atyai vezetőként és prófétaként beszél, és valamivel közvetettebb módon abban, hogy az emberi tudást inherensen perspektivikusnak látja.

Nietzsche perspektivizmusa egyik leghíresebb mondatában is tükröződik, amely aforizmái között, a *Túl a jón és a rosszon* című könyvében jelenik meg: „Fokozatosan kiderült számomra, mi is volt eleddig minden nagy filozófia: nem más, mint szerzőjének önvallomása, s egyfajta akaratlan és észrevétlen memoires" (1886; magyar kiadás, 1995, 13.). A felismerés, amely ebben a megállapításban kristályosodott ki arról, hogy mennyire bele van ágyazva a filozófia a filozófus életébe, összekapcsolódik azzal a felfogásával, hogy egész

gondolkodásunk perspektivikus. Senki számára nem lehetséges az emberi létezés áttekintése semmiféle isteni szemmel, és az a cél, hogy az igazságok bárminemű formulája érvényes legyen az egyén életén túl, ennek megfelelően értelmetlennek minősül. Nietzsche különleges módon talált rá ennek a kimondására jól ismert kijelentésében: „Isten halott" (1882; magyar kiadás, 1997, 137.).

Az ember felnéz ezekre a lenyűgöző gondolatrendszerekre, absztrakciókból emelt katedrálisokra, Nietzsche pedig azt mondja nekünk, hogy ezek a csodálatos épületek mélyen a filozófus saját személyes létének eleven környezetében gyökereznek. Nem létezik realitás az emberi létezés közvetlenségén túl vagy a fölött, és a transzcendens szféra ilyetén feltételezéseinek történetéről kiderül, hogy azok nem mások, mint csupán nagyon is emberi perspektívák. A szárnyaló, komplex gondolat integrálódik az átélt élményekkel, és ebben az egyesítő tettben látjuk Nietzsche részéről az egység tartós keresését. Az ő érzékenységét a filozófiai gondolkodás perspektivikus természete iránt talán felnagyította a kettős, egymással versengő perspektíva kölcsönhatása, amely egész életére rányomta bélyegét: az apáé, akit szeretett volna helyettesíteni, és az egykori gyermeké, akinek identitását szerette volna visszanyerni.

Vizsgáljuk meg ebben az összefüggésben az örök visszatérés doktrínáját. Ezt a gondolatot úgy tekinthetjük, mint megvalósulását és egyetemessé tételét annak, hogy Nietzsche foglya maradt annak a törekvésnek, hogy megismételje és kiterjessze az apja életét. Gondolatmenete szerint minden ember végzete, hogy végtelenül ismételje a már leélt életeket, újra és újra vég nélkül visszatérve pontosan ugyanazokba a szituációkba. Nietzsche elképzelése arról, ahogyan ezt a kései önéletrajzában, az *Ecce Homo*ban (1908) írja, hogy apja „még egyszer újjáéledt" benne (magyar kiadás, 1994, 22.), pontosan tükrözi azt a gondolatot, hogy örökké visszatérünk azokhoz életekhez, amelyek már bekövetkeztek.

Ebben a tanításban őrültség rejlik. Nietzsche átfogó filozófiája összezúzza azt a menedéket kínáló illúziót, amelyet a nyugati civilizáció platonikus és keresztény metafizikája és a kapcsolódó gondolatok nyújtottak, és ezt azáltal teszi, hogy az emberi létezés világát alapvetően kaotikusnak láttatja, amelyben nincs más jelentés, csak az, amit mi tulajdonítunk neki. Azt hangoztatja, hogy a világ folyamatosan alakuló, folyamatos változásában semmi állandó nincsen, amire támaszkodhatnánk; a gondolkodó embert a depresszív nihilizmusba sodorhatja. Semmire nem támaszkodhatunk, leszámítva egyetlenegy dolgot, ugyanannak az örök visszatérését. Nietzsche doktrínája különös módon ellentmond annak, amit filozófiája egyébként állít: „állandó struktúrát" tulajdonít a létrejövés folyamatának, esszenciális létezést, amelyet maga az örök visszatérés határoz meg. Ez ismét csak azt tükrözi, hogy a fiatal

Nietzsche úgy birkózott meg a családi káosszal az apja halála nyomán, hogy önmagát apja másolatává tette.

3. Ludwig Wittgenstein

Ha az ember megvizsgálja Ludwig Wittgenstein életét, egy tényező magyarázatért kiált: intenzív halálvágya. Ha meg akarjuk érteni a filozófust, próbáljuk meg egyben megkísérelni, megérteni azt, hogy különböző gondolatai hogyan függnek össze állandóan jelen levő öngyilkossági hajlamával. Az életrajzi vizsgálat felfed valami nagyon érdekeset, ami a téma szempontjából jelentős. Wittgensteinnak három fivére volt, és mindhárman öngyilkosságot követtek el fiatal korukban. Nagyon valószínűnek tűnik, hogy saját vágya a halálra szorosan összefügg fivéreinek önmegsemmisítő tetteivel, így tehát feltehető a kérdés: mi történhetett ezekkel az emberekkel, amely aláásta élni akarásukat, ami általában az emberi lény legerősebb késztetésének nevezhető?

A fiúk olyan családban nőttek fel, amelyet apjuk, egy gazdag osztrák acélmágnás irányított, aki mindegyik fiától elvárta, hogy az ő nyomdokaiba lépjen, és mérnök legyen (Monk, 1990). Ebben az erőszakos narcisztikus helyzetben a fiúk arra voltak kárhoztatva, hogy apjuk személyes életét folytassák és kibővítsék. Ő volt a nap és a fiúk voltak a bolygók, egyéni kibontakozásuk jelentősége abban állt, hogy mennyire tükrözték vissza a sugárzást. Három gyerek közülük végül elutasította a sorsot, amelyet nekik szántak, határozottan visszautasítva az alkalmazkodást azáltal, hogy eldobták az életet maguktól. Ludwig kezdetben elfogadta az apai követelményt és mérnök lett, és szinte biztosan ugyanaz lett volna a végzete, mint a bátyjainak, ha nem talál rá a filozófiára.

Először a matematikai logika vonzotta, Wittgenstein ezért a híres logikaprofesszort, Gottlob Fregét kereste fel, aki azt tanácsolta neki, hogy menjen Cambridge-be, hogy Bertrand Russellnél tanuljon. Russell éppen akkor publikálta Alfred North Whiteheaddel közösen a *Principia Mathematicá*-t (Whitehead és Russell, 1927). Új mentora szinte a kezdetektől fogva pótapaként működött számára. Mély benyomást tett rá Wittgenstein filozófiai mélysége és szenvedélye, úgy vélte, hogy a nyugati filozófiában a következő fontos lépést éppen védence fogja megtenni. Eközben Russell látta Wittgensteinben a mély érzelmi elgyötörtséget és aggódott érte, nehogy végül ő is öngyilkos legyen.

Személyes szinten Wittgenstein filozófiai kísérletei azt a harcot tükrözik, ahogy igyekezett eloldozni identitását eredeti családja zavarba ejtő, miszticizáló nyelvezetétől. Úgy is fogalmazhatunk, hogy az apja önmagát középpontba állító univerzumának bitorló elnyomása alatt agymosáson ment

keresztül. Herman Wittgenstein episztemológiai zsarnok volt, ő definiálta a valóságot mindenki számára, aki valamilyen kapcsolatot keresett vele. A filozófus gondolkodására úgy tekinthetünk, mint egy ön-átprogramozó vállalkozásra, amelynek végső célja az volt, hogy megteremtse önmaga felszabadulásának lehetőségét apja életprogramja alól, és hogy elfoglalhassa saját helyét a világban.

Wittgenstein első és egyetlen kötete, amely életében megjelent, a *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921)[3] arra irányuló próbálkozás, hogy tisztázza a viszonyt a nyelvünk szavai és a között, amelyet úgy nevezett, hogy „tényállás" (*Sachlage*), vagyis ahogy az megjelenik az érzékelt világban.[4] Két specifikus kijelentés is felbukkan ebben a könyvben, amiről úgy véljük, hogy áthatja a személyes jelleg: „Nincs olyan, hogy szubjektum..." továbbá: „A szubjektum nem tartozik a világhoz..." (Wittgenstein, 1989, 71.)

Filozófiai szinten mindez arra figyelmeztet bennünket, hogy nem kellene objektivizálnunk az egyes szám első személyt: az „én" nem egy tétel a világban. A tapasztaló szubjektum nem része az érzékelt világnak, ehelyett az, amiről mint ennek a világnak a „határáról" beszélt, egy olyan kiindulópont, ahonnan nézve mindez, amit „világnak" nevezünk és az, amit tartalmaz, feltűnik.

Ha ezeket a kijelentéseket kiemeljük a szokásos filozófiai kontextusukból, és személyes, élettörténeti jelentésükre figyelünk, episztemológiai lázadást figyelhetünk meg Wittgenstein részéről, amelyet a nagyhatalmú apa ellen indított, aki fia létezésének mindent meghatározó irányítója próbált lenni. A fiú azt mondja: „Én nem vagyok a te világodhoz tartozó dolog, nem vagyok semmi, amit bárki meghatározhat vagy ellenőrizhet. A létezésem kívül fekszik a te felemésztő őrültségeden. Mindenek előtt tudd meg: 'Nem vagyok tétel a te javaid raktári listáján, akit úgy használsz, ahogy akarsz.'"

Az apa bitorló hatalmának vonzása mindenesetre továbbra is elég erős kellett legyen, és állandóan jelenvaló veszélyt jelentett arra nézve, hogy visszaeshet az ellenőrzése alá, és újra az ellenállhatatlan akarat engedelmes megvalósítója legyen. Ez nem egyszerűen egy gyermek esete, aki szembeszáll a szigorú és ellenőrző apával. Wittgenstein leválása apjáról saját létének megmentése volt, amely csak függetlenségében lehet valóságos. Fiatal korában válságba került, amelynek során rádöbbent, hogy ha az apja által számára kikövezett utat járja, akkor örökre egy tétel válna belőle apja számos tulajdonának egyikeként. Vagyis megadná magát a megsemmisülésnek.

---

[3] Magyarul: *Logikai-filozófiai értekezés*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989.

[4] Wittgenstein három rövidebb írást és egy helyesírási szótárt is megjelentetett. (*A ford.* megjegyzése.)

Annak a jeleit, hogy érezte a fiatalsága mindent megsemmisítő konformizmusába való visszaesés veszélyét, Wittgenstein életének egyik olyan jellegzetessége, melyet életrajzírói feljegyeztek ugyan, de nem teljesen értettek meg. Ez a színlelésre, a hazugságra és az igazság elkendőzésére való teljes képtelensége volt, bárminemű, helyzetét jellemző kényszerítő körülmény ellenére. Ha mégis valamilyen elleplezésre kényszerült, ami roppant ritkán következett be, akkor azonnal válságba került, és végezni akart magával. Feltevésünk szerint a hazugságra való képtelensége, vagy hogy bármi mást mutasson, mint amit igaznak tudott és érzett, azzal a veszéllyel járt, hogy a megfelelési kényszer miatt esetleg újra belemerülhet egy hamis identitásba, ahelyett, hogy saját spontán gondolati szándékait és autenticitását képviselné. Amennyiben nem marad más lehetősége, mint a hamis élet, akkor a kizárólagos opciója a halál lett volna.

A filozófus a rabszolgaság alól való felszabadulását azzal kényszerítette ki, hogy elvágta apjához fűződő kötelékeit, és még jelentős örökségének elfogadását is visszautasította apja halálakor. Wittgenstein úgy látta, hogy a vagyon elfogadásával feláldozná személyes létezésének amúgy is ingatag érzetét. Őrültsége teljes egészében a megsemmisülés veszélyében rejtezett, amelyet élete végéig átérzett. Filozófiáját ennek következtében úgy tekinthetjük, mint az erre az ontológiai sebezhetőségre adott választ.

Írásai legnagyobb részben a nyelvre koncentráló aforisztikus meditációkból állnak. Gondolatmenetei megpróbálják feltárni a különféle zavarokat, amelyeknek áldozatává válunk azt állítva, hogy sok – talán az összes – klasszikus filozófiai probléma ezeknek a nyelvi zavaroknak a manifesztációja. Wittgenstein önmagát és olvasóit konkrét példákat tartalmazó párbeszédekbe vonja be arról, hogy milyen módon beszélünk és gondolkodunk, és ezt könyörtelenül reflexiónak és analízisnek veti alá. E párbeszédek alatt feltárul az egész karteziánus hagyomány részletes kritikája, lebomlanak azok metafizikai eszmék és distinkciók, amelyek egyébként beborítják gondolkodásunkat és tudattalan zavar formájában börtönbe zárnak bennünket. Központi szerep jut ebben a vizsgálódásban az emberi létezésre vonatkozó olyan fogalmak megértésének, mint az „elme", a „gondolkodó dolog" értelmében, ami egy valóságos entitás, amely egy belső világgal rendelkezik, és azon keresztül tekint kifelé a világra, amelytől alapvetően elidegenedett. Attól kezdve, hogy ez a feltevés megállapításra kerül, kérlelhetetlenül eljutunk a dualizmushoz, mert az ember óhatatlanul azon kezd gondolkozni, hogy ez az entitás, az „elme" különös módon, misztikusan kapcsolódik egy másik entitáshoz, a „test"-hez. Meggyőző érveket hoz fel arra vonatkozóan, hogy ezeknek az egyébként alaptalan gondolatoknak a hátterében meghatározott nyelvi zavar rejlik, annak az emberi tendenciának alapján, hogy a főneveket tulajdonnévvé alakítjuk. Wittgenstein univerzumában nincsenek „elmék", amelyeknek benső világa volna, nincsenek intrapszi-

chikus terek, amelyben a gondolatok és érzések valami „furcsa közegben" lebegnek, nincs szükség lenyűgöző misztériumokra arra vonatkozóan, hogy a gondolkodó entitás és a feltételezett tartalma hogyan függ össze azzal a fizikai tárggyal, amelyet testnek nevezünk. A régóta fennálló metafizikus hagyomány kérdőjeleződik meg ennek megfelelően, és a filozófia területén új és tisztázó utak nyílnak, annak érdekében, hogy felfedezzük egzisztenciánkat. Jól ismert érvek a szolipszizmus, mint filozófiai álláspont koherenciájával, valamint az egyéni, „magántermészetű nyelv" létezésének lehetőségével szemben cáfolják azt a gondolatot, miszerint bármi értelme lenne az emberi életről úgy vélekedni, mintha az elszigetelt „én" vagy ego volna. Wittgenstein *par excellence* posztkarteziánus filozófus volt.

Wittgenstein olykor a filozófia és a társadalom egyfajta terápiájának tekintette a nyelvi kifejezéseink és asszociációs mintáink tüzetes vizsgálatát. Meggyőződésünk szerint ez a civilizációnknak nyújtott terápia pontosan tükrözte fentebb leírt személyes erőfeszítéseit, amelynek értelmében életcélja az volt, hogy felszabaduljon a fiatalkorát átható családi rendszer kaotikussága, érvénytelenítései és megsemmisítő gesztusai alól. Ebben a tekintetben sikerrel járt, ugyanis összekötötte kifejezetten személyes ügyét a tágabb kultúra fontos áramlataival és szükségleteivel. Filozófiai utazása ezáltal lehetővé tette, hogy megtalálja élete értelmét apja halálos nárcizmusának szűk horizontján túl, ami segített neki elkerülni fivérei tragikus sorsát.

Forduljunk most Wittgenstein (1921) egyik legfontosabb speciális gondolatához: az úgynevezett nyelvjáték fogalmához. Tünékeny terminus, amelyet sohasem definiált formálisan különböző dialógusaiban, így meg kell figyelnünk, hogyan használta különböző szövegösszefüggésekben, és ebből kell kihámoznunk jelentését. Az egyik legismertebb formulája természetesen erre az, hogy „a jelentés a használat", és nem is létezik ezen kívül, ez pedig jellegzetesen posztkarteziánus szemantikai megközelítés.

Wittgenstein nyelvjátékára úgy kell gondolunk, mint szavakból és kifejezésekből álló készletre, együtt azok szokásos használatával, amelyek egy kvázi organikus rendszert alkotnak, és amelyre jellemző, hogyha valaki egy vagy két elemet felhasznál a rendszerből, akkor az magával rántja az egész rendszert, ki lesz téve az arra vonatkozó belső szabályoknak, és bizonyos szempontból csapdába esik annak horizontján belül a lehetséges diskurzusok tekintetében. A német szó erre a *Sprachspiel*; a szó nyilvánvalóan a játszani-ból ered: *spielen*. Egy nyelvjáték, életünk akármelyik szférájában is manifesztálódik, az elemeknek és a lehetőségeknek egy véges rendszerébe zár bennünket, és olyan szabályoknak vet alá, amelyet tudatosan vagy tudattalanul, de általában követünk. Az ilyen struktúra valóban „játszik" az elménkkel, alakítva és irányítva a tapasztalatainkat a választott ösvényeknek megfelelően és bekényszerítve azokat az előre felállított határok közé. Wittgenstein azt akarta, hogy ébredjünk

tudatára ezeknek a rendszereknek, melyekbe mindannyian be vagyunk ágyazva, ez pedig része volna egész kultúránk terápiájának. Ennek a célja az, hogy elősegíthessük a tisztánlátást azzal kapcsolatban, amit gondolunk és akik vagyunk, megvilágítva azt, amit „életünk bonyolult formájának" nevezett.

Az elsődleges nyelvjáték személyes történetében családjának kommunikációs rendszerét jelentette, amely meghatározta játékszerként való létezését – akárcsak elátkozott fivéreiét –, szinte mintha sakkfigurák lettek volna apjuk tulajdonában, annak uralkodó utasításait követve. A családja világát befolyásoló misztifikáló és bitorló érvénytelenítések tiszta felismerése nyilvánvalóan segített neki, hogy rátaláljon saját útjára. Filozófiai reflexióiban nagy erővel próbálta meg diszciplínáját és általában a világot megszabadítani a nyelv „boszorkánybűbájától", ahogyan önmagát is nagy nehezen felszabadította apja hatása alól.

4. Martin Heidegger

Martin Heideggert egész életében mindössze egyetlenegy kérdés ragadta magával: a Lét értelme. Életművének nagyszabású ontológiai célja volt válaszolni erre a kérdésre, vagy legalábbis az, hogy előkészítse azt az utat, amelyen ezt a választ meg lehet majd találni. Tudni akarta, hogy mit jelent valami – bármi – számára létezni, létezéssel bírni. Heidegger *opus magnum*a, a *Lét és idő* elején meghatározza a jelenvalólétet (*Dasein*) – ez az ő szava a megkülönböztetetten emberi létformára –, mint olyan létezőt, amely számára a létezés kérdés. Nietzsche megjegyzése miszerint minden filozófia személyes vallomás és tudattalan emlékirat, megvilágító erejű Heidegger egész gondolkodásának szubjektív hátterére nézve. Olyan ember volt, aki számára a létezés kérdéses volt, aki bizonytalan volt saját létezését tekintve, akinek valóságérzéke törékeny volt és befejezetlen.

A *Lét és idő* nyilvánvalóan a huszadik század egyik legfontosabb filozófiai műve. A kötet központi témáját ez a híressé vált, nagyszerű kijelentés ragadja meg: „Puszta szubjektum világ nélkül közvetlenül soha 'nincs', és soha nincs adva." (152; magyar kiadás 244.) Heidegger munkájának első felét az emberi létezés holisztikus struktúrájának leleplezésére fordítja, melyet a hagyományos metafizikai dualizmus, különösen Descartes-é (1641)[5] fedett el, amelyet a történelem a kultúránk józan eszévé alakított. Descartes metafizikája a véges világot két különálló alapvető anyagra bontotta, *res cogitans* és *res extensa*, gondolkodó szubsztanciára (elme), amelynek nincs kiterjedése a térben, és a

[5] Magyarul: *Elmélkedések az első filozófiáról*. Atlantisz Kiadó, Budapest, 1994.

kiterjesztett szubsztanciára (test és más anyagi dolgok), amelyek nem gondolkodnak. Ez a metafizikai dualizmus konkretizálta az elme és a világ, szubjektum és objektum teljes szétválasztását – radikálisan dekontextualizálva ezzel az elmét és a világot egymásra való tekintet nélkül, mert mindkettőt puszta, elszigetelt „dologiságában" kell felfognunk. Ezzel szemben Heidegger (1927)[6], meg kívánta világítani létezésünk egységét, amelyet széthasított a karteziánus kétfelé osztás. Ezért amit a hagyományos metafizika „lerombolásának" hívott, a hordalék és az ellepleződések letisztítása volt annak érdekében, hogy feltáruljon az elsődleges kontextuális egész, amit korábban elfedett. Létezésünk egységét (vagyis magunk magunk általi megérthetőségét) és ennek kontextusát már korán, a *Lét és idő*-ben jelzi, és előre vetíti az emberi lényt mint *Daseint*, jelenvalólétet vagy létbe-vetettséget.

Mint Kierkegaard, Nietzsche és Wittgenstein, Heidegger is mélyen meghasonlott személyiség volt, akit gondolkodásában az egység iránti vágy mozgatott. Törekvése az integráció irányába kitűnik abból, ahogyan létezésünk szerkezetét világban-benne-létként értelmezte (155). Azzal, hogy kötőjellel írja a világban-benne-lét kifejezést (*In-der-Welt-sein*), arra utal, hogy a *Dasein* felfogásában a hagyományos ontológiai szakadék létezésünk és világunk között be kell záruljon, és hogy ezek elválaszthatatlan egységében létezésünk és a világunk mindig kontextualizálják egymást. Amikor megértjük leleplezett önmagunkat, gazdag kontextuális egészként fogjuk fel magunkat, világban-benne-létünket, amelyben a létezésünk megtelik a világgal, amelyben tartózkodunk, és a világ, amelyet benépesítünk, át van itatva emberi jelentéssel és jelentőséggel.

Mi késztethet egy gondolkodót, hogy ilyen nagyszabású kutatásra adja a fejét létezésünk elveszett egységét keresve? Válaszunk az, hogy megerősítést keresett a megsemmisítő elszigetelődés állandó fenyegetésével szemben, ami számára része volt individuális önmaga keresésének.

Keveset írtak Heidegger korai gyermekkoráról és meghatározó fejlődési tapasztalatairól. Mindenesetre arra következtethetünk, hogy legbenső önmaga megtalálása érzelmileg erősen telített és problematikus kérdés lehetett számára, amit különösen világosan mutat meg konfliktusokkal teli harca, hogy leváljon a katolikus egyházról és családja katolikus örökségéről, de egyúttal fenn is tartsa a folytonosságot velük (Safranski, 1994). Heidegger apja sekrestyés volt a Szent Márton katolikus templomban, egy Messkirch nevű német kisvárosban, ahol a család egyházi gondoskodás alatt élt. Gyermekkorát behálózták a katolikus egyház szokásai és gyakorlata. Alsóközéposztálybeli szülei nem tudták fiuk felsőbb szintű tanulmányait

[6] Magyarul: *Lét és idő*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989.

elősegíteni, és a szemináriumot csak az egyház támogatásával és anyagi segítségével látogathatta. Egyre ambivalensebbé váló kötődését az egyházhoz tovább bonyolította anyagi függése, amely egy tizenhárom éves szakaszon át tartott. A filozófiával való megismerkedése eredményeképpen gondolkodása eltávolodott a katolikus világszemlélettől. Ez az eltávolodás, valamint az individualizáció akadályozottsága az egyház által megkövetelt konformizmus miatt élénken kiviláglanak leveléből, amelyet szarkasztikusan írt Engelbert Krebshez 1914-ben:

> Már csak a filozófiáról szóló motu proprio [feltehetően egy pápai ediktumra utal, amely megkívánta a katolikus papoktól és tanároktól egy hűségnyilatkozat aláírását, amely elutasítja a modernizmus gondolatait] hiányzott nekünk. Talán Te, mint „tudós", javasolhatnál egy jobb procedúrát, ami által bárki, aki úgy érzi, hogy támadt egy önálló gondolata, az agyát kiemeltethetné és helyére rakathatna egy olasz salátát. (Idézi: Ott, 1993, 81.)

Heidegger mélyülő konfliktusa a katolikus egyházhoz való kötődése miatt végül pszichoszomatikus megoldásba torkollott. Mindössze két héttel az után, hogy belépett a Jézus Szíve Társaságba mint novícius, orvosi okok miatt elbocsátották, mert „szívproblémákra" panaszkodott. Amikor két évvel később ezek a panaszok kiújultak, abbahagyta a papi képzést. Evidensnek látszik, hogy lelki konfliktusa, hogy elhatárolja magát az egyháztól, és ezáltal vérségi családjától is, olyan roppant intenzív volt, hogy növekvő elégedetlensége a katolicizmussal csakis szomatikusan volt érzékelhető, fizikai szívpanaszok formájában; és hogy lelki élete felett csak úgy tudta megőrizni az uralmat, hogy pszichoszomatikus tüneteket produkált.

Két különböző bizonyíték létezik arra vonatkozóan, hogy a filozófus számára önmaga individualizációja szorosan összekapcsolódott a megsemmisítő egyedüllét veszélyével. Az első Heidegger (1927) feltevése az autentikus (*eigentlich*) vagy legsajátabb létről és időben létezésről. Ebben a leírásban az autentikus létezés be van alapozva a nem kitérő módon tulajdonolt halálhoz-való-létbe. A konvencionális hétköznapi értelmezettség („akárki", *das Man*) védőburkot adó illúzióitól elszakítva az, aki autentikusan létezik, a halált nem egy távoli eseményként fogja fel, amely még nem következett be, vagy amely másokkal történik meg (mint ami az „akárki", *das Man* „csevegésében" fordul elő), hanem mint az ő létezését alkotó megkülönböztetett lehetőség, mint „legsajátabb" vagy „leginkább" lehetősége, olyan lehetőség, amely egyaránt biztos és meghatározatlan a „mikor"-t illetően, és ezért mindig állandó fenyegetést jelent. A tulajdonképpeni lét a szorongás hangulatában nyilvánul meg, amelyben az ember „rejtélyeket" él át, vagyis már nem érzi magát biztonságosan otthon a világában, amely már nem képes elkerülni a halálhoz-való-létet. Heidegger azt állítja, hogy

a halál mint az ember legsajátabb lehetősége „nem kapcsolati", amennyiben a halál az egyes embert követeli magának, megsemmisítve az ember kapcsolatait másokkal. Az ember nem oszthatja meg a saját halálát másokkal: „Az ilyen valakiért való meghalás azonban soha nem jelentheti azt, hogy ezzel a másik halálát a legcsekélyebb mértékben is átvettük volna. A meghalást minden egyes jelenvalólétnek mindenkor önmagának kell magára vennie… A halál, amennyiben 'van', lényegszerűen mindenkor az enyém… A meghalásban megmutatkozik, hogy a halál ontológiailag a mindenkori enyémvalóság és egzisztencia konstituálja." (Heidegger, 1927/1989, 415.) Így tehát Heidegger nézete szerint a tulajdonképpeni halálhoz-való-lét, a mi legsajátabb, nem-kapcsolati lehetőségünk, ami individualizál és egyedivé tesz bennünket. A *Lét és idő* filozófiájában a legsajátabb lenni-tudás és a megsemmisítő egyedüllét összetartoznak.

A második bizonyítéka ennek a gyötrő kapcsolatnak életrajzi: egy megrendítő epizód, amelynek során Heidegger a *Lét és idő* frissen megjelent példányát anyja halálos ágyára helyezte. Anyja nem sokkal később elhunyt, összezavarodva és csalódottan amiatt, hogy fia ilyen messze távolodott a katolikus egyháztól. A könyv odahelyezése anyja számára egy utolsó, terméketlen kísérlet volt Heidegger részéről, hogy elfogadtassa távolba vezető útját, amelyre gondolkodói pályája vitte, és hogy helyreállítsa kapcsolatát anyjával, amely elhidegült szelfje differenciálódásához vezető fejlődése során.

Ugyanabban az időszakban, amikor haldokló anyja keserűen elutasította, Hannah Arendt, aki szerelme és múzsája volt a *Lét és idő* írása idején, eltávolodott tőle, majd szakított vele. Ráadásul opus magnumát a tudományos közösség értetlenül fogadta. Úgy véljük, ez a három izoláló trauma vetette Heideggert a személyes megsemmisülés válságába, amelynek során úgy érezte, hogy önélménye eltávolodik tőle és a körülötte lévő világ összeomlik. Ezeknek az érzéseknek az összefüggésében és az önmaga, valamint a világ elvesztése feletti érzetében, a nemzeti szocializmus felé közeledett, hogy helyreállítsa önmagát és világát. (Stolorow, Atwood és Orange 2010). Heidegger személyes nácizmus-verziója valójában egyfajta őrültség volt – egy visszatérő álom képe, melyben a lét maga próbál rátörni a világra úgy, ahogyan a régi görögök óta sosem. A háború után, feltételezhetően az igazoló bizottsággal való szembesülés következményeként és az egyetemi katedrától elzárva mentálisan összeomlott, és pszichiátriai kórházi kezelésben részesült, amely után nagyrészt magányos filozófiai reflexióikba húzódott vissza, egyfajta „kunyhó létbe". Írásait át- meg áthatja a visszatérés témája, a visszatérés az otthon-létbe, a kandallóhoz és az otthonhoz, a szentséghez és az eltűnt istenekhez. Ezeknek a képeknek a használatával, és ahogyan a lét fogalmát ezzel együtt valós identitással ruházza fel és teologizálja, annak élénk kifejeződését lehet észrevenni, hogy vissza kívánja szerezni az individualizált egyéni lét keresése során elvesztett kötelékeket – amelyek például anyjához és a katolikus családhoz

kötötték gyerekkorában – egy restaurációs visszatérés nyomán, amelyet évtizedekkel korábban briliáns módon vetített előre a világban létezés ősi egysége által. Heideggernél mind filozófiájában, mind személyes tapasztalati világában kibogozhatatlanul összefonódott az autentikusság és otthontalanság, a legsajátabb önlét és a szélsőséges kapcsolatnélküliség.

Összegzés

Pszichobiogáfiai vizsgálódásaink folyamán feltűnő párhuzamosságot találtunk Nietzsche, Kierkegaard, Wittgenstein és Heidegger élete és filozófiai munkássága között. Mind a négy nagy posztkarteziánus filozófus filozófiájában kereste a karteziánus feltevés kettéosztottsága okozta töredékesség újraegyesítését, ahogyan alkotó munkájukban is keresték személyes pszichológiai világuk egységének a helyreállítását, amelyet különböző lelki traumák tettek töredezetté. A karteziánus hasadás reintergációjára irányuló erőfeszítéseik tükrözték személyiségük egységének keresését; ugyanez elmondható mindhármunkról is. Saját tapasztaltunkból ismerjük, milyen pusztító a traumatikus veszteség (Kierkegaard, Nietzsche), milyen mélységesen aláaknázó az episztemológiailag zsarnoki szülő (Wittgenstein), és milyen megsemmisítő az egyedüllét, mely az ön-megkülönböztetés törekvéséből fakadhat (Heidegger). Ismereteink ezekről a romboló élményekről és hatásukról filozófiai elkötelezettségünkre és pszichoanalitikus gondolkodásunkra tesz bennünket folyamatosan önreflexívvé, folyamatosan fenomenológiaivá, kontextuálissá és perspektivikussá, nyitottá a megértés új lehetőségeire, amelyek még felfedezésre várnak.

Zipernovszky Kornél fordítása

Irodalom

Arnold, K. - Atwood, G. (2005). Nietzsche's madness. In: W. Schultz (ed.), *Handbook of psychobiography* (pp. 240-264). New York: Oxford University Press.

Atwood, G. E. – Stolorow, R. D. (1993). *Faces in a cloud: Intersubjectivity in personality theory*. Northvale, N.J.: Aronson.

Descartes, R. (1641). *Meditations*. Buffalo, N.Y.: Prometheus Books, 1989. Magyarul: *Elmélkedések az első filozófiáról*. Atlantisz, Budapest, 1994.

Heidegger, M. (1927/1989). *Being and time*. New York: Harper & Row, 1962. Magyarul: *Lét és idő*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1989.

Jung, C. G. (1921). *Psychological types*. In: *The Collected Works of C.G. Jung* (Vol. 6). Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971. Magyarul: *Lélektani típusok*. Budapest: Scolar Kiadó, 2010.

Kierkegaard, S. (1834–1842). The journals of Søren Kierkegaard. Excerpted in R. Bretall, ed., *A Kierkegaard anthology*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1946.

Kierkegaard, S. (1843a). *Either/Or: A Fragment of Life*. Princeton, N.J.: Princeton University Press. Magyarul: *Vagy-vagy*. Budapest: Osiris–Századvég, 1994.

Kierkegaard, S. (1843b). *Fear and trembling*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1941. Magyarul: *Félelem és reszketés*. Budapest: Göncöl Kiadó, 2004.

Kierkegaard, S. (1846). *Concluding unscientific postscript*. Excerpted in R. Bretall (ed.), *A Kierkegaard anthology*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1946. Magyarul: Lezáró tudománytalan utóirat a filozófiai töredékekhez (részlet). In: Suki Béla (szerk.): *Sören Kierkeggard írásaiból*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1982, 365-461.

Kierkegaard, S. (1849). *The sickness unto death*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1941. Magyarul: *A halálos betegség*. Budapest: Göncöl Kiadó, 1993.

Monk, R. (1990). *Ludwig Wittgenstein: The duty of genius*. New York: Free Press.

Nietzsche, F. (1858). Aus meinem Leben. In: E. Forster-Nietzsche (Hg.), *Der Werdende Nietzsche* (pp. 7–40). München: Musarion-Verlag, 1924.

Nietzsche, F. (1882/1997). *The gay science*. Excerpted in W. Kaufman (ed.), *The portable Nietzsche* (pp. 93–100). New York: Random House, 1974. Magyarul: A *vidám tudomány*. Budapest: Holnap Kiadó, 1997.

Nietzsche, F. (1886/1995). *Beyond good and evil*. New York: Penguin, 1973. Magyarul: *Túl jón és rosszon*. Budapest: IKON Kiadó, 1995.

Nietzsche, F. (1892). *Thus spoke Zarathustra*. New York: Penguin, 1966. Magyarul: *Im-így szóla Zarathustra*. Budapest: Göncöl Kiadó, 1988.

Nietzsche, F. (1908/1994). *Ecce homo*. New York: Vintage, 1967. Magyarul: *Ecce homo*. Budapest: Göncöl Kiadó, 1994.

Ott, H. (1993). *Martin Heidegger: A political life*. New York: Basic Books.

Rank, O. (1932). *Art and artist*. New York: Knopf.

Safranski, R. (1994). *Martin Heidegger: Between good and evil*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1998. Magyarul: *Egy némethoni mester. Heidegger és kora*. Budapest: Európa, 2000.

Stolorow, R. D. – Atwood, G. E. – Orange, D. M. (2002). *Worlds of experience: Interweaving philosophical and clinical dimensions in psychoanalysis*. New York: Basic Books.

Stolorow, R. D. – Atwood, G. E. – Orange, D.M. (2010). Heidegger's Nazism and the hypostatization of being. *Internat. J. Psychoanal. Self Psychology*, 5:429–450.

Whitehead, A.N. – Russell, B. (1927). *Principia Mathematica*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wittgenstein, L. (1921/1989). *Tractatus logico-philosophicus*. London: Routledge, 1974. Magyarul: *Logikai-filozófiai értekezés*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989.

Wittgenstein, L. (1953). *Philosophical investigations*. New York: Macmillan. Magyarul: *Filozófiai vizsgálódások*. Budapest: Atlantisz, 1998.

Látomás és indulat a képzőművészetben

Csontváry és a kreativitás a mai pszichobiográfia tükrében

Kőváry Zoltán

Lángész és őrültség: patográfia vs pszichobiográfia

A modern látomásos festészet alakjai között számos olyan alkotót találunk, akik szinte megtestesülései a népszerű „lángész és őrültség" narratívának. Ilyen volt Van Gogh és Salvador Dalí, a magyar festők közül pedig Gulácsy Lajos és Csontváry Kosztka Tivadar. Ez korántsem véletlen: a kreativitás tartományai közül ugyanis a képiség kedvez leginkább az álomszerű, regresszív munkamódnak, itt érvényesülhetnek legintenzívebben a tudattalan működését jellemző elsődleges folyamatok, amelyek mind az alkotás inspirációs fázisában, mind a pszichopatológiai megnyilvánulásokban megjelennek. Bizonyos festészeti irányzatok, így az expresszionizmus és a szürrealizmus esetében ez a hasonlóság olyan mértékű, hogy egyes szerzők „pszichopatologikus művészet"-ről beszélnek (Dracoulides, 1973). A szürrealisták a tudattalan elérése, az inspirációs folyamatok serkentése érdekében időnként egyenesen az elmebetegség szimulációjára törekedtek (Mérei, 1986).

A „lángész és őrültség" narratíva magába sűríti a 19. és 20. század művészi kreativitásról való gondolkodásának két legfontosabb vonulatát: a „romantikus rend" (Doorman, 2007) artisztikus vízióit a lázadó, nonkomformista, elhivatott és megszállott művészről, és a medikális diskurzus redukcionista elképzeléseit, amely némely szélsőséges esetben egyenlőségjelet rakott a mentális problémák és a kiemelkedő alkotókészség közé (Kőváry, 2011b). A két diskurzus koránt sem különül el egymástól: metszéspontjában található egyrészt a német életfilozófia esztétikája (Schopenhauer, 1991; Nietzsche, 1994), másrészt a pszichoanalitikus művészetpszichológia. Freud művészetelmélete sokat merített a romantika elképzeléseiből (Kőváry, 2011a), ám – ahogyan azt *Leonardo da Vinci egy gyermekkori emléke* című esszéjében is hangsúlyozta – célja alapvetően az „orvoslélektani kutatás" volt, amelynek során a művészi alkotás dinamikáját az ösztönfejlődés viszontagságaira és az intrapszichés konfliktusok szublimáció formájában történő feldolgozására vezette vissza (Freud, 1982).

A medikális diskurzus jegyében született művészetelméleti munkákban az elmeorvos szerzők az alkotás és a kórlélektani folyamatok összefüggéseit igyekeztek feltárni a patográfiai módszer segítségével. A patográfia Schioldann

(2003) definíciója alapján 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. A műfaj története Schioldann szerint egészen Platónnak és Arisztotelésznek a zsenialitás és őrület kapcsolatát boncolgató fejtegetéseiig nyúlik vissza. Az első pszichiátriai szemléletű elemzés Jacques-Joseph Moreau (de Tours) 1859-es *La psychologie morbide dans ses rapport avec la philosophie de l'histoire ou l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel* [A pszichopatológia a történelem filozófiájával való kapcsolataiban, avagy az idegbetegségek hatása az intellektuális dinamizmusra] című könyve volt. A mű nagy hatást gyakorolt a következő fejlődési fázist képviselő Cesare Lombrosóra; az ő degenerációról szóló nézetei a magyar származású Max Nordauéval együtt nagyban befolyásolták a korabeli gondolkodást, és az utókorra is nagy hatást gyakoroltak. Lombroso a romantikus zseni-esztétikát a korszakot jellemző pozitivista és redukcionista tudományosság szellemében igyekezett totálisan medikalizálni (Lombroso, 2000). A művészi zsenialitás szerinte ugyanis nem más, mint „degeneratív elmebetegség"; könyvében példákkal bőségesen alátámasztva sorolja fel azokat a lelki tulajdonságokat, amelyek az ilyen típusú emberekre jellemzők (lásd az alábbi táblázatot).

Kognitív és nyelvhasználati sajátosságok	***Érzelmi jellemzők***	***Az énnel kapcsolatos attitűdök, tudatműködés***	***A külvilággal és a közerkölccsel kapcsolatos attitűdök***
ragaszkodás együgyű ötletekhez, feledékenység, kétkedés, szélsőségesen eredeti gondolkodás, egyszerűség rejtélyesnek láttatása, visszaélés szavakkal és szimbólumokkal, némaság/bőbeszédűség	apátia, indulatosság, kiegyensúlyozatlanság, kontrollhiány, túlérzékenység	kóros hiúság, elfogultság önmaga iránt, az én megkettőződése, alvajárásszerű állapotok	változás és újdonság gyűlölete, erkölcsi beszámíthatatlanság

Az elmebeteg zseni tulajdonságai Lombroso (2000) szerint

Révész Géza (1973) rámutatott arra, hogy Lombroso koncepciója számos súlyos módszertani hibából és elfogultságból származó tévedésre épül. Egyrészt problematikus a „zseni" definíciója, hiszen Lombroso válogatás nélkül sorol ide nagy, közepes és kis tehetségű szerzőket, vagyis a vizsgált csoport

rendkívül heterogén összetételű. Ugyanilyen vitatható az „őrület" meghatározása is, amely fogalomba a különcségeket, az enyhébb neurózisokat és a súlyos elmebetegségeket egyaránt beleszámítja, ráadásul úgy sorol be ez alá személyeket, hogy objektív bizonyítékot (kórrajz, stb.) a legtöbb esetben az illető „őrült" mivoltáról nem mutat fel. A betegség és az alkotás együtt járására vonatkozó következtetései is önkényesek, mivel sok esetben a patológia az alkotási időszak után robbant ki (Hölderlin, Schumann), és nem hogy elősegítette volna, sokkal inkább megakadályozta a művek létrehozását. Ennek ellenére leegyszerűsítő elképzelései sokáig nagyban befolyásolták a kivételes művészi tehetségre vonatkozó elgondolásokat, a biológiai redukcionizmus szelleme pedig időről időre újra felbukkan az esztétikai jelenség tudományos megközelítéseiben. A legutóbbi időkben ez egyes idegtudományi koncepciókban érhető tetten, például V.S. Ramachandran és Semir Zeki „neuroesztétikájában"; az előbbi például úgy véli, hogy az idegrendszer vizsgálata nyomán megtalálta „a kulcsot a művészet megértéséhez", míg az utóbbi megalkotta „a művészet neurobiológiai definícióját" (idézi Hyman, 2010, 245.). Az ehhez hasonló elgondolásokról még egyes idegtudósok is elítélően nyilatkoznak. Raymond Tallis (2009) neurológus kutató például úgy véli, hogy az általa összefoglalóan „neuromitológiának" nevezett leegyszerűsítő és sokszor torz nézetek magának az idegtudománynak okozzák a legnagyobb károkat.

Magát a patográfia kifejezést 1899-ben használta először Paul Julius Möbius német pszichiáter, aki számos ilyen jellegű művet írt, többek közt Rousseau-ról, Goetheről, Schopenahuerről és Nietzschéről (Schioldann, 2003). A későbbi patográfiaírók közül kiemelhetjük Ernst Kretschmer és Karl Jaspers nevét; utóbbi Strindbergről és leginkább Van Goghról publikált könyvével írta be a nevét a műfaj történetébe (Jaspers, 1986). A módszer a 20. század első felére igen elterjedté vált; Lange-Eichbaum 50-es években már mintegy négyszáz ilyen írást tartott számon (Pertorini, 1997). Freud ambivalensen viszonyult a patográfiához: a Leonardo-esszé VI. fejezetében két ízben is használja a kifejezést, ám hangsúlyozza, hogy Leonardót sosem számította a neurotikusok közé (1982). Az ő művészetpszichológiai intenciói jóval tovább terjedtek annál, mintsem hogy megelégedett volna azzal, hogy kimutassa a neurotikus vagy pszichotikus működés sajátosságait a művész életében és alkotásaiban. Sokkal inkább arra volt kíváncsi, hogy honnan ered a költői anyag és a művész spontán ismerete a lélek mélységeiről, amit a pszichológus oly nagy fáradtsággal képes csak felszínre hozni, és hogy milyen eszközökkel dolgozik az alkotó, amikor élményeit és ismereteit alkotássá transzformálja (Freud, 2001). A Bécsi Pszichoanalitikus Egyesület találkozóinak jegyzőkönyvei szerint pedig amikor a kérdés napirendre került, Freud kifejezetten azon a véleményen volt, hogy „a patográfia képtelen bármi újat kimutatni." (Mack, 1971, 145.). A Leonardóról készült tanulmány egy másik műfaj, a pszichobiográfia kiindulópontja lett,

annak ellenére, hogy Freud írását rengeteg kritika érte és éri a mai napig (Kőváry, 2011c). E mű nyomán a klasszikus pszichobiográfia időszakában (kb. 1910–1960) mintegy 300 hasonló mű született; de egyes szerző (pl. Marie Bonaparte) sajnálatos módon nem követték Freud mértéktartó hozzáállását, és pszichopatológiai összefüggésekre alapozták érvelésüket, önkényesen bántak az adatokkal, és sokat spekuláltak a művészek vélt gyermekkori pszichodinamikai mozzanatairól (Kraft, 1998). A huszadik század közepére a pszichoanalitikus pszichobiográfia megkérdőjelezett módszerré vált. Ez egybe esett a nomotetikus perspektíva előtérbe kerülésével; a személyiség-pszichológiában ezekben az évtizedekben az operacionalizált, mérhető konstrukciók kialakítása vált a központi kérdéssé (McAdams, 1997). Ebben az időben kevés jelentős pszichobiográfiai munka született; ilyen volt Erikson Luther- és Gandhi-könyve, (1968; 1991), valamint Henry Murray egykori munkatársának, az én-kutatásban is jeleskedő Robert White-nak a kötete (1966). A változás a 80-as években kezdődött, amikor a narratív pszichológia kibontakozásának hatására ismét „szalonképes" lett a pszichológiai élettörténet-elemzés (Kőváry, 2011c). Számos kiváló tanulmány és könyv jelent meg Dan P. McAdams (1988), Irving Alexander (1990), William M. Runyan (1997), James Anderson (1981) és Alan C. Elms (1994) tollából, 2005-re pedig megszületett az „új" pszichobiográfiai mozgalom első szintézise, a *Handbook of psychobiography* (Schultz [ed.], 2005).

A kortárs pszichobiográfia elődjénél jóval eklektikusabb elméleti háttérre épít; az elemzések a pszichoanalízis mellett a perszonológiai és narratív személyiségelméleti nézőpontokat is felhasználják (Elms, 2005). A szerzők szándékosan nem alkalmaznak pszichopatológiai ismeretekre épülő érvelést, nagy figyelmet fordítanak arra, hogy elkerüljék az elméleti dogmatizmust és a redukcionizmust, az egyetlen nyomvonalra épülő elemzéseket, és a korai gyermekkor pszichodinamikai történéseire irányuló túlzott spekulációkat. Az értelmezések általában egy vagy néhány körülhatárolt hipotézis igazolására törekednek komplett személyiség-rekonstrukciók helyett, és széles hatókörű, koherens magyarázó narratívák kidolgozására irányulnak gazdag elméleti alátámasztással. Ezek akkor működnek jól, ha logikusan és meggyőzően hangzanak, felülről támogatottak, túlélik a teszteléseket, és megbízhatóságuk vetekszik az alternatív magyarázatokéval (Schultz, 2005a; Runyan, 2005).

A következőkben a pszichobiográfia nézőpontjából igyekszem megközelíteni Csontváry életének és műveinek néhány fontos aspektusát. Ehhez azonban először szemügyre kell vennünk Pertorini patográfiai elemzését Csontváryról, mégpedig két okból. Egyrészt azért, mert a festő életének ismert elmekórtani vonatkozásai miatt a klinikai szemlélet fontos támpontokat adhat a pszichodinamikai megértés számára anélkül, hogy a pszichopatológiára épülő érvelés dominánssá válna. Másrészt elemzési hipotéziseimet Pertorini állításaival szemben tudtam leginkább megfogalmazni. Állítása szerint ugyanis Csontváry

pszichózisa endogén eredetű volt, élettörténetében nem található korai érzelmi sérülésre utaló jel, és festészetének jellegzetességeit az „önmagáról mit sem tudó betegség" (Foucault, 2000, 51.) magyarázza leginkább. Véleményem szerint életrajzában és műveiben vannak arra utaló jelek, hogy korai tárgykapcsolati élményei és hiányai fontos szerepet játszhattak mind kreativitásának, mind betegségének a kibontakozásában; elemzésemben ezen összefüggések kimutatását kísérlem meg.

Csontváry patográfiai megközelítése

A Csontváry munkásságáról készült egyik legismertebb elemzés a Pertorini Rezső által 1966-ban írt *Csontváry patográfiája* (1997), ami Veér András szerint „szakmailag rendkívül gondos, művészettörténetileg pedig egyedülállóan fontos mű" (Veér, 1997, 7.). A könyv négy részre osztható. A Bevezetésben Pertorini a patográfia módszertanát és a „pszichopatológiás képzőművészet" jellegzetességeit mutatja be, majd a biográfiai adatok és Csontváry írásmű-vázlatainak elemzése után levonja következtetéseit egyrészt a festő személyiségéről, másrészt a pszichózis és az alkotások összefüggéseiről. Pertorini a patográfia módszerének bemutatásakor mintegy fél oldalt szentel a pszichoanalitikus szemléletű patográfiának[1], amit „jelentős elemzésmódnak" tekint, és úgy véli, hogy „főképp az analitikus vizsgálatoknak köszönhető, hogy a patográfia a neurotikus, elsősorban kiváló pszichoneurotikus alkotók analízisére is alkalmassá vált." (15.)

Pertorini elemzésének alapfeltevése szerint „Csontváry életútja, betegségének megjelenése egészen egyedülállónak látszik. Sehol nem találtunk más patográfiákban oly szoros összefüggést a pszichózis és a művek közt, és sehol nem találtunk pszichózissal annyira átszőtt, annyira belőle fakadó műveket ilyen szuggesztívnek és művészetileg ilyen jól sikerültnek." (Pertoroni, 1997, 155.). Az elmegyógyász úgy véli, hogy Csontváry betegsége nem volt pszichogén eredetű, mivel korai élettörténetében nem található olyan traumatikus esemény vagy konfliktus, amely ezt támasztaná alá. „A festő gyermekkora zavartalannak

[1] Bár az irodalomjegyzékben Pertorini megjelöli forrásként a Leonardo-tanulmányt, ám valószínű, hogy nem olvasta, különben nem írta volna ezt: „Freud Leonardo tanulmánya… a művész naplóját, egy rajzát és azt a képet elemzi, amelyen Szt. Anna, Mária és Jézus szerepelnek. A képen egy hattyút fedez fel, amelyet összefüggésbe hoz egy, a festő naplójában leírt gyermekkori álommal." (15.). Nem csak az közismert, hogy az elemzés központi motívuma nem a hattyú, hanem a keselyű, hanem az is, hogy a képen elvileg megtalálható keselyűalakot (lásd a magyar kiadás 304. oldalán) nem Freud, hanem barátja, a svájci Oskar Pfister fedezte fel, amit 1913-ban publikált (Freud, 1982, 71. lábjegyzet). Ráadásul az, hogy Leonardo nem álmot, hanem emléket közöl naplójában, már Freud írásának címéből kiderül *(Leonardo da Vinci egy gyermekkori emléke)*.

látszik. Eddig nincs olyan adatunk, mely neurózisra[2] utalna. A visszaemlékezések is egy felhőtlen, nyugodt gyermekkor képét vetítik elénk." (i.m. 156.). A legtöbb dinamikus szemléletű iskola a pszichogén eredetű pszichózisokat az énfejlődés korai szakaszaival és az anya–gyermek kapcsolattal hozza összefüggésbe (Fónagy és Target, 2005); ám főképp ez utóbbiról nem sokat tudunk Csontváry esetében. Az a néhány töredék, ami fennmaradt, Pertorini szerint arra utal, hogy anyjával való kapcsolata „szokványos" volt, és a festő anyja halálos ágyánál mutatott magatartása is „az ellen szól, hogy gyermekkorában bármi trauma érhette" (156.). Csontváry pszichózisának pszichogén eredete ennél fogva kizártnak tekinthető.

Megfelelő adatok híján ezt a – meglehetősen naivnak tűnő – véleményt nehéz cáfolni. Csontváry életében azonban feltűnik egy olyan pszichológiai konstelláció (hajlam a grandiozitásra, a depresszióra és a gyermekkor idealizációjára), amit Alice Miller klinikai tapasztalatai alapján egyértelműen az anyai figyelem és törődés korai deficitjeivel hoz összefüggésbe (Miller, 2005). A későbbiekben szeretnék néhány olyan momentumra rámutatni, amelyek arra utalnak, hogy az anya–gyermek kapcsolat sajátosságai igenis befolyásolhatták Csontváry festményeiben kifejeződő élményvilágát. Ezen a ponton válik el határozottan egymástól a patográfiai és a pszichobiográfiai megközelítés. Az előbbi a Bruner (2005) által leírt „paradigmatikus/logikai tudományos" gondolkodásmódot alkalmazva a betegség nyomait keresi a műalkotásokban, és az élettörténet pedig annyiban érdekli, amennyiben az hozzájárult a patológia kialakulásához. A pszichobiográfia, mint a „történeti-interpretatív pszichológia" (Runyan, 2003) egyik megvalósulási formája a gondolkodás bruneri „narratív" módját és a hermeneutikai hagyományt követve a jelentés strukturálódásának egyedi módját igyekszik kimutatni. Ez legtöbbször az élettörténet és az alkotások összefüggéseinek feltárása nyomán bontakozik ki (Kőváry, 2011c; Schultz, 2005c). Pertorini orvosként úgy véli, hogy Csontváry művészetének megértéséhez a betegség, a pszichózis a kulcs, hiszen ez az, ami elindította pályáját és „kivételes talentumát" felszínre hozta (i.m. 166.). Ugyan karaktere „premorbiden pszichopátiás" volt, ami serdülőkorában vált manifesztté

[2] Felmerülhet az a kérdés, hogy bár Csontváry esetében egyértelműnek tűnik a betegség pszichotikus jellege, miért beszél Pertorini e helyütt mégis a neurózis lehetőségéről. Feltehető, hogy a neurózis kifejezés itt inkább az érzelmi fejlődés lehetséges gyermekkori kríziseire és konfliktusaira vonatkozik, mintsem konkrét betegségre. A klasszikus pszichiátria ugyanis ezeket a fejlődési szituációkat a zavarok közül inkább a neurózisokkal hozta összefüggésbe, és a „nagy" pszichiátriai kórképek (skizofrénia, paranoia, mániás depresszió) esetében inkább az „endogén" eredetet tartotta valószínűbbnek, ahol nem azonosítható kifejezett fejlődési előzmény. Azt, hogy Csontváry már pszichózisa előtt mutatott viselkedésbeli különcségeket, patológiás személyiségvonásokat, Pertorini a „premorbid pszichopátia" diagnózissal magyarázza (lásd fent).

(164.), alapvetően mégis endogén folyamatról van szó, amelyben a pszichózis nem kóros élmény-feldolgozási mód vagy a személyiség-organizáció primitív szintje (Kernberg, 1993), hanem alapvetően biológiailag meghatározott történés, amely „strukturális idegrendszeri változásokat hoz létre" (Pertorini, 1997, 160.). Kérdéses azonban, hogy a pszichiátriai zavarok tekinthetők-e olyan, a szomatikus betegségekhez hasonló entitásoknak, amelyek a „hordozójuktól" függetlenül befolyásolnak történéseket? Ennek a problémának a kifejtése meghaladná e tanulmány kereteit. A magam részéről azonban egyet értek Foucault azon kijelentésével, miszerint „semmi sem hamisabb az elmebaj mítoszánál, az önmagáról mit sem tudó betegségnél" (Foucault, 2000, 51.). Az elmebaj – minden más mentális tevékenységgel egyetemben – olyan kontextuális történésnek tekinthető, amely mélyen beleágyazódik nemcsak az egyén „életösszefüggéseibe" (Dilthey, 1990), hanem az interszubjektív, társas és kulturális jelenségek egész hálózatába. A kortárs alanyközi szelfpszichológia szerint az „izolált psziché" elgondolása mítosz csupán, amely megakadályozza, hogy a pszichés működés – így a pszichés zavarok – valódi sajátosságait megismerjük (Atwood, Stolorow és Orange, 2011).

Azt Pertorini sem tagadja, hogy a művész pszichózisa nem volt teljesen független sem bizonyos kiváltó tényezőktől, sem Csontváry személyiségétől. Az utóbbival kapcsolatban azt írja, hogy „a pszichózis nála is a személyiség egészéből jött létre, a tünetek tehát egy ökonomikus lelki rendszerben érvényesültek, amely éppen úgy kiegyensúlyozásra törekedett és törekszik minden pszichózisnál, mint a normál élmények hatására történő egészséges lelki életben bekövetkező változások." (i.m. 160.). Ez utóbbi az a személyiségváltozás, amelyet Pertorini szerint a súlyos szegedi árvíz átélése indított el. A megrendítő élmény felerősítette a Csontvárynál premorbiden meglévő belső ellentéteket, amit végül a pszichózis sajátos formában oldott meg, meghatározva nem csak későbbi magatartást, hanem az alkotói tevékenységet is. „Az alkotás lefolyása tehát – írja Pertorini – pszichológiailag szabályos, megfelel azoknak az alkotáspszichológiai jellegzetességeknek, amelyeket Baisch (1939) és Rubinstein (1956) írtak le, de minden lépése át meg át van szőve pszichózissal, és indítékában is nagyrészt ez szerepel." (i.m. 167.). Az elmegyógyász könyve utolsó bekezdésében azonban nagyfokú önmérsékletről tesz tanúbizonyságot, amikor beismeri a patográfia korlátozott lehetőségeit: „a pszichózis nem ad ismeretet az egész emberről, a pszichopatológia, a patográfiai elemzés az interpretáció egy módja" (i.m. 169.) csupán.

Csontváry pszichobiográfiai megközelítése

A következőkben a patográfiai szemlélettől eltávolodva Csontváry élményeinek és festészetének bizonyos sajátosságait a klasszikus és a kortárs pszichobiográfia

alkalmazásával igyekszem lélektanilag megragadni. Alapvető hipotézisem, hogy az alkotás motivációja Csontváry esetében sokkal inkább magyarázható a korai tárgykapcsolatok sajátosságaival, mégpedig a Bálint Mihály (1994) által „őstörésnek" nevezett jelenséggel, mint az „önmagáról mit sem tudó betegséggel", amit Pertorini hangsúlyoz. Állításom, amennyiben igazolható, kimeríti a „felülről támogatottság" kritériumát, hiszen Melanie Klein (Segal, 1997), Winnicott (1999), Bálint (1994) és Kristeva (2007) elméletei is alapvetően az anya–gyermek kapcsolatból eredeztetik a kreativitást. Egy másik festő, Salvador Dalí 1920-as évek végi alkotói időszakával kapcsolatban ezt korábban már nekem magamnak is sikerült kimutatnom (Kőváry, 2008). A korai tárgykapcsolatok témája fontos kapcsolódási pont lehet a pszichózis – Pertorini által tagadott – pszichogén eredetének irányába is. Bálint Mihály például az őstörésből, vagyis az elsődleges szeretet traumatikus megszakadásából vezette le mind a súlyos pszichés problémákat (pszichózis, szenvedélybetegség), mind a lélek „harmadik" területének, az alkotásnak a kialakulását (1994). Hogy a „törés" nyomán mentális zavar, vagy kreatív tevékenység, esetleg a kettő valamilyen keveréke bontakozik-e ki, az attól függ, hogy az én rendelkezik-e olyan kreatív alrendszerrel (Beres, 1957), amely átveszi a személyiség egészének problémáit, és azokat képes művészi szinten feldolgozni. A kétfajta működésmód közti különbségeket Robert Klein (1971) kontinuum-modellje alapján a következő ábrán szemléltethető.

Robert Klein elgondolása a pszichotikus és kreatív működés hasonlóságairól és különbségeiről (Klein, 1971)

A másik hipotézisem a kiváltó kulcsélményhez, az 1879-es szegedi árvízhez kapcsolódik, ami Pertorini szerint is fontos megelőző esemény volt mind a pszichózis, mind az ezzel szoros kapcsolatban álló alkotási tevékenység kibontakozásában. Pertorini szerint az árvíz rémisztő élménye „szorongásos depresszív szindróma" kialakulását eredményezte Csontvárynál (Pertorini, 1997, 33.). Ez csak a Kárpátok alján eltöltött nyugalmas időszak során oldódott, amely végül a híres misztikus kinyilatkoztatást[3] eredményezte (Csontváry, 1982). Az árvíz, a depresszió és az alkotási folyamat feltevésem szerint belső összefüggésben áll egymással. Az árvízben ugyanis Csontváry az (anya)természet sötét, pusztító oldalát (rossz tárgy) tapasztalja meg, ami éles ellentétben áll azzal az idilli viszonnyal, amit a festő egészen gyermekkoráig visszavezethetően ápolt a természettel (jó tárgy). Ez a dinamikai folyamat jól értelmezhető Melanie Klein kreativitást magyarázó fogalmaival, a depresszív pozícióval és a helyreállítással. Arra is igyekszem majd rámutatni, hogy a vízzel kapcsolatos élmények sem függetlenek az elsődleges tárgykapcsolat sajátosságaitól, ahogyan azt a Freud által használt „óceáni élmény" kifejezés (Freud, 1982b), Ferenczi Thalassa-elmélete (Ferenczi, 1997) és Bálint regresszióval kapcsolatos vizsgálódásai (Bálint, 1997) is bizonyítják. A misztikus élményt Marion Milner alkotáselméletével lehet leginkább megragadni (Mayo, 2009; Milner, 1987). Ez utóbbi teória specifikuma egyrészt az, hogy alapvetően a képzőművészet elemzése nyomán született, másrészt Milner a kreativitást és a misztikus gondolkodást egymással szorosan összefonódó jelenségeknek vélte. Csontváry esetében ez az összekapcsolódás vitán felül áll.

„Mind-mind gyermek és anyaölbe vágy"

Ha a pszichobiográfiai analízis megkezdésekor van egy általános képünk a problémáról, a következő lépés az, hogy ezt alátámasztó tényeket és a képet árnyaló részleteket kell keresnünk az adatok közt, amelyek magyarázatul szolgálhatnak a megválaszolandó „rejtélyre" (Elms, 2007). De miből induljunk ki? Mi az, ami egy élettörténetben, (ön)életrajzban pszichológiai szempontból szignifikáns lehet az elemzés számára? Irving Alexander klasszikus könyvében, a *Personology: method and content in personality assessment and psychobiograph*y-ban (1990) például az életrajzban fellelhető, pszichológiai szempontból kiemelkedő jelenségek elsődleges indikátorairól beszél, aminek a következő típusait sorolja fel: gyakoriság, elsőbbség, hangsúly, izoláció –

[3] A kinyilatkoztatás akusztikus hallucináció formájában történt, amikor is egy hang azt mondta Csontvárynak, hogy ő lesz a „Napút" legnagyobb festője, nagyobb Raffaellonál.

egyedülállóság, befejezetlenség, hiba – torzítás – kihagyás és végül a tagadás. Ezek közül jó néhány fellelhető Csontvárynál is.

Pertorini (1997) hangsúlyozza, a festő édesanyjáról „csak néhány megjegyzés maradt fenn" (156.), ami szerinte „a szokványos kép"-et mutatja. Ez a hiány (kihagyás) az *Önéletrajz*ban (1982) is feltűnik, amelyben Csontváry többször megemlékezik 60 évesen orvosi egyetemre beiratkozó édesapjáról, míg édesanyját szinte meg sem említi. A másik – az önéletírásban feltűnő és a témához kapcsolódó – sajátosság az alexanderi izolációra példa. Izoláció esetén a felmerülő motívum feltűnően elkülönül a körülötte lévő anyagtól, mintha egyáltalán nem illene oda, ami sok tekintetben átfedést mutat a Freud által leírt elhárító mechanizmussal. Ilyenkor a biográfusnak helyre kell állítania a kapcsolatot az izolálódott töredék és a tudattalan tényezők egész hálózata közt, amire az vonatkozik. Az *Önéletrajz* 15. oldalán a következőt olvashatjuk Csontváry tollából egy gyerekkori eperjesi kirándulás kapcsán: „Három szép lányka volt a háznál. Szelíd mosolygó arccal. Későn vettem észre a cselt, mely csecsemőkoromat érte – engem örökre elválasztottak. Így lettem kereskedő három és fél évig." Ezt a furcsa, inkoherens megfogalmazást – ami feltehetően egyedi, autisztikus logikát követ – és a benne foglaltakat Pertorini nem veszi különösebben komolyan, és a festő korai szerelmi csalódásaival hozza összefüggésbe. A csecsemőkor és az elválasztás hangsúlyozása mindenképp figyelemre méltó, mert egyértelműen a primer tárgykapcsolatra és annak traumatikus mivoltára utal, melynek lehetőségét Pertorini olyan vehemensen tagadja.

Az anya–gyermek kapcsolat sajátosságai feltehetően belső kapcsolatban állnak Csontváry természet iránti rajongásával is, amely gyermekkorában kezdődött, és egész életén át elkísérte (Csontváry, 1982; Pertorini, 1997). Az (anya)-természettel való szoros, idealizáló kapcsolat a romantika óta fontos művészeti toposz (Safranski, 2010) ám a mindent átható jelleg és az érzelmi hőfok, ami az *Önéletrajz*ban tükröződik, arra utalhat, hogy az a tárgykapcsolatok emocionális intenzitásából táplálkozhat. Ez az átható és intenzív jelleg az, ami a jelenséget az alexanderi értelemben hangsúlyossá teszi az élettörténetben. Klinikai tapasztalatok szerint a jelentős gyermekkori érzelmi deprivációt átélő emberek életében különösen nagy szerepet tölthet be a természettel való kapcsolat. Alice Miller (2005) szerint az érzelmileg elhanyagolt ember bizonyos érzéseket „sem gyermek-, sem felnőttkorban nem képes megélni. Ez annál tragikusabb, mivel olyan emberekről van szó, akik egyébként a legkülönbözőbb érzésekre képesek. Erre akkor figyelhetünk fel, amikor gyermekkoruk szorongás és fájdalom nélküli élményeiről mesélnek. Ezek legtöbbször természeti élmények." (15.)

A természettel való szoros érzelmi kapcsolat, ami időnként az elragadtatás eksztatikus állapotaihoz is elvezet, a szelf és a tárgy újraegyesülését eredményezi, és hozzá járul a megnyugtató szimbiózis helyreállításához. Így válik a ter-

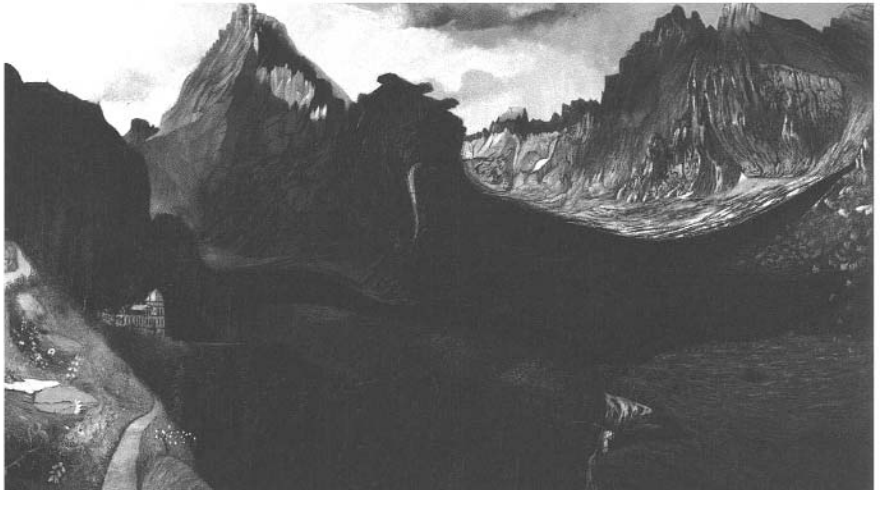
mészet az anya szimbólumává; a szimbólumképzésnek ezt a formája leginkább Melanie Klein elgondolásai nyomán válik érthetővé. Klein szerint a szimbólumképzés az alapja az alkotási folyamatnak, a szublimációnak is (Klein, 1998a; Segal, 1997). A fejlődés során a depresszív pozícióban jutunk el addig, hogy a saját agresszió és a függőség tudatosodása nyomán megjelenik az indulatok nyomán tönkrement belső tárgy helyreállításának vágya. A reparatív folyamatok során a gyermek (illetve később a felnőtt) megalkotja és újraalkotja a fantáziában szétrombolt tárgyat, arra vágyik, hogy megőrizze azt, és ez a törekvés – a 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. Klein (1998b) hangsúlyozza, hogy reparatív folyamatok a gyermekanalízisekben mindig a rajz és a festés megjelenésével kezdődnek. 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 hogy aztán a szimbolizációs és kreatív tevékenység során során újra externalizálódjon. „A szimbólumképzés a veszteségből származik; a fájdalmat és az egész gyászmunkát magában foglaló kreatív tevékenység" – összegzi Hanna Segal, Klein munkásságának egyik legjobb magyarázója (Segal, 1997, 71.).

Az elveszett anyai tárgyat tehát egy személyesen megalkotott szimbólum reprezentálja, ami Csontváry esetben feltehetően a természet volt. Erre utalnak egyes részletek az *Önéletrajz*ban, mint például a kis-szebeni üstökös megpillantása nyomán megformálódó álmok, amelyek „sosem látott tájakkal ébren tartották" a gyermek festőt (Csontváry, 1982, 12.). Az álom, írja Haynal André, „mindennapi alkotó tevékenység", amely „arra szolgál, hogy a nappali traumát, az úgynevezett 'nappali maradványt', emléknyomainkat a vágyteljesítés [nyomán] jó tárggyá változtassa" (1997, 172.).[4] A természettel való meghitt, bensőséges kapcsolat nem csak önéletrajzi leírásaiból, hanem a festményein látható,, kivételes erejű természetábrázolásban is visszaköszön. Csontváry festői életműve sok tekintetben a természet szubjektív megtapasztalásának művészi kifejezése; ennek érzelmi intenzitása a spritualitás dimenzióját idézi.

A természettel való viszony tárgykapcsolati gyökerezettsége Bálint Mihály teóriái nyomán is megragadható. Az örökké úton levő, a mediterrán és közel keleti tájakat egyedül megjáró Csontváry Bálint tárgykapcsolat-elmélete alapján a filobatizmussal jellemezhető világban élt, amely a látvány és a tárgyak közti

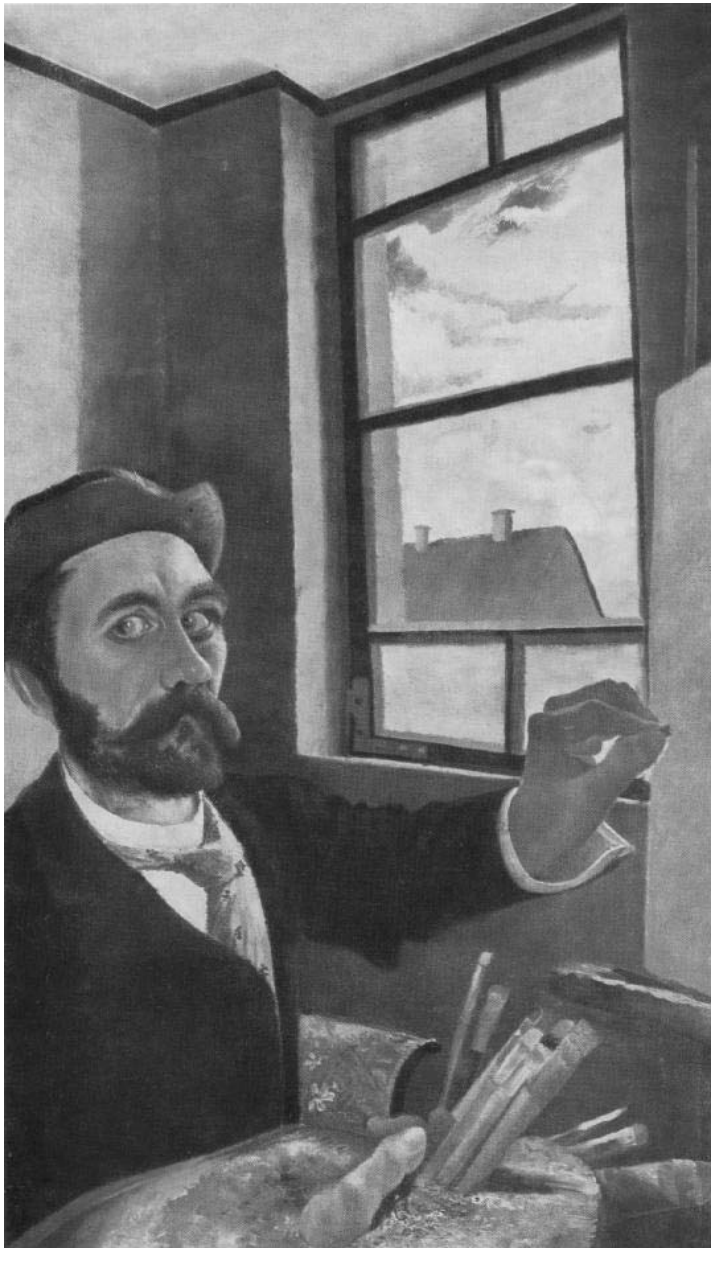
[4] Az eksztatikus természetélmények és az azokhoz kapcsolódó esztétikai tapasztalatok másik lehetséges anyai vonatkozása, hogy Stanislav Grof szerint azok összefüggésbe hozhatók a pre- és perinatális élményekkel és az azokra épülő úgynevezett COEX-rendszerekkel (idézi Schuster, 2005).

barátságos távlatok kedvelésével leírható, korai eredetű tárgykapcsolati attitűd, és szembe állítható a tárgyhoz ragaszkodó és a tapintással összefüggésbe hozható oknofíliával, amellyel egyébként közös tőről fakad (Bálint, 1997). A filobata attitűd tükröződik Csontváry hegyek és hatalmas panorámák iránti vonzalmában is, amit a *Nagy-Tarpatak a Tátrában* és a *Taorminai görög színház romjai* című festményeken is megcsodálhatunk. A filobata kockázatvállaló, szembe néz az útjában álló akadályokkal, a viharral, széllel, vadállatokkal, ellenséggel. Vészhelyzetben azonban rögtön talál egy „oknofil tárgyat, amelybe belekapaszkodhat, a amely megmenti őt. Veszélyhelyzetben képes kell, hogy legyen oknofíliájának mozgósítására." (Reverzy, 2010, 22.). Nem lehetetlen, hogy a festő ecsetje is ilyen oknofil tárgy, amelybe bele lehet kapaszkodni, miközben a szelf fuzionál az (anya)természet által megjelenített tárggyal. A folyamat mintha a mahleri újraközeledési krízist (Mahler 1974), annak egy lehetséges megoldását idézné, vagyis azt, hogy hogyan lehet visszatérni a szimbiózis „óceáni érzésébe" anélkül, hogy az az én megsemmisülésével fenyegetne. A regresszió optimális esetben így az én szolgálatába állítható, és az inspirációs folyamat bázisát alkothatja (Kris, 2000). Csontváry esetében a regresszió részben az én szolgálatába állott (kreativitás), részben viszont károsította is azt (pszichózis).



A Nagy-Tarpatak a Tátrában

A filobatizmus emellett – írja Bálint – „szimbolikus kapcsolatban van az erekcióval és a potenciával" is (Bálint, 1997, 23.). Ezt azért tartom fontosnak hangsúlyozni, mert tudomásom szerint még senki nem vette szemügyre pszichoanali-



Csontváry *Önarcképe*

tikus szempontból Csontváry *Önarcképét*. A festő némileg szokatlanul ábrázolt jobb hüvelykujja, ami áthatol a paletta lyukán(!), körülbelül úgy van a törzshöz képest elhelyezve, mintha egy erektált péniszt formázna. A hüvelykujj és a pénisz sűrítése az álom regresszív munkamódját idézi, amit a festészetben a szürrealisták aknáztak ki leginkább (Mérei, 1986).

A primer tárgykapcsolat fontosságára utal egy a festményeken sűrűn felbukkanó motívum is, ami Alexander elsődleges indikátorai közül a gyakoriságnak feleltethető meg; emellett a W. T. Schultz (2000b) által „képi ismétlésnek" nevezett jelenséget idézi. 1903 és 1908 közt Csontváry számos alkotásán megfigyelhető az anya–gyermek diád ábrázolása, amelyek legtöbbjén az anya és csecsemője szinte testileg is összeolvadnak (*Hajótörés*, 1903; *Panaszfal*, 1904; *Baalbek*, 1906; *Zarándoklás a cédrusokhoz*, 1907; *Mária kútja Názáretben*, 1908). Különösen feltűnő ez a szimbiotikus jelleg a *Hajótörés*en, a *Panaszfal*on és s *Mária kútjá*n.

Hajótörés, 1903

Panaszfal, 1904

Hídon átvonuló társaság, 1904

Baalbek, 1906

Zarándoklás a cédrusokhoz, 1907

Mária kútja Názáretben, 1908

Úgy vélem, hogy a pszichoanalitikus szemléletű művészetpszichológia ugyanúgy nem hagyhat figyelmen kívül egy ilyen jelenséget, mint az önéletrajzban megjelenő izolált utalást a csecsemőkori elválasztás traumájára. A természetimádat hangsúlyozása mellett az anya–gyermek ábrázolások gyakorisága is arra utalhat, hogy a festő fantáziájában megjelent a megszakadt duálunió helyreállításának

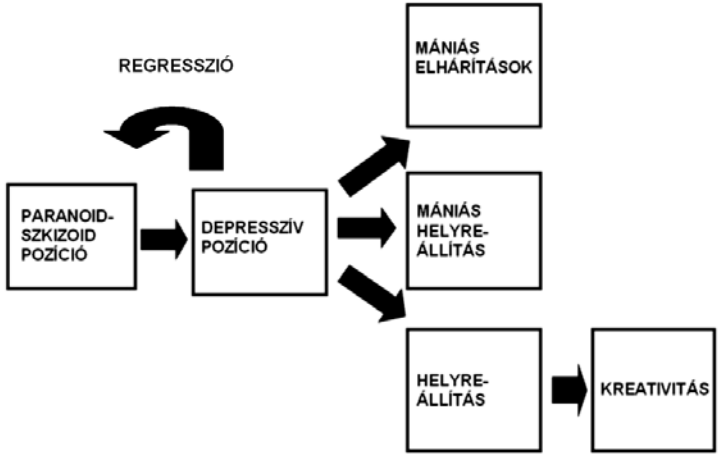
vágya. Festészete részben ebből táplálkozhatott; a pszichoanalitikus művészetelmélet alaptézise szerint a művész fantáziatartalmainak kreatív transzformációját végzi el az alkotás során, ezek a fantáziák pedig alapvetően a traumák okozta belső törések megoldására szerveződnek tudattalanul (Freud, 1998; Segal, 1991; Vikár, 2006). Kérdés azonban, hogy milyen mértékben tekinthető az alkotás tisztán expresszív folyamatnak, a belső tartalmak kifejeződésének? Gombrich (1998) ezt a kreatív folyamat centrifugális elemének nevezte, ám véleménye szerint azt legalább annyira befolyásolja a megtanult konvenciók és a példaképek mintáinak követése, amikor is aztán kialakuló jelentést a felhasznált kód határozza meg. (Ez a gombrichi centripetális elem.) A centrifugális és centripetális elemek aránya egy adott alkotó vagy mű esetében igen változatos lehet. Úgy vélem, hogy Csontváry autodidakta volta és festészetének eredetisége az átlagosnál nagyobb mértékben teszi valószínűvé nála a centrifugális elem dominanciáját. Az olyan ábrázolási formák, amilyen például az idézett anya–gyermek kettősök, így a belső fantáziaképek művészi megjelenítéseinek tekinthetők.

„… azért a víz az úr"

Csontváry 26 éves korában, 1879-ben megrázó élménnyel szembesült. Önkéntesként részt vett a szegedi nagy árvíz mentési munkálataiban, amit jelentős egzisztenciális határhelyzetként (Jaspers, 1989) élhetett meg. Pertorini (1997) szerint az árvízi élmény Csontvárynál krízisállapothoz és személyiségének megváltozásához vezetett. Önéletrajzában a festő hosszan és drámai hangvételben ír tapasztalatairól, így azt pszichobiográfiai szempontból jelentősnek kell tartanunk. A hangsúlyos mivolt Alexander (1990) nyomán elsődleges indikátornak tekinthető; emellett a W. T. Schultz (2005b) által leírt prototipikus szcéna lehetősége is felmerül. Schultz szerint Alexander elgondolásai nyomán igen nagy mennyiségű kiemelkedő momentumot lehet azonosítani egy élettörténetben, de vajon honnan tudjuk, hogy ezek közül melyik az, amelyik igazi kulcsmotívum lehet az illető személy esetében? 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 szcéna alexanderi értelemben kiemelkedő, de nem minden kiemelkedő esemény prototipikus. Schultz öt sajátosságot sorol fel, amelynek nyomán a prototipikus szcénák azonosíthatóak: érzelmi intenzitás, átható jelleg, fejlődési krízis jelenléte a háttérben, családi konfliktus és bele-vetettség.

Csontváry árvízi élménye ugyan nem meríti ki maradéktalanul a prototipikus szcéna kritériumait, (nem utal semmi arra például, hogy aktuális családi

konfliktushoz kapcsolódna), ám élettörténeti hatása vitán felül áll, hiszen ez a közvetlen előzménye pszichózisának és az alkotói énje kibontakozásának is. „Az esemény – írja Pertorini – fordulópontot jelent életében, tanulmányait abbahagyja, és életmódját megváltoztatja… A megrázkódtatás és az élmények mélyen érintették, és tartósan nyomott hangulatúvá, depresszióssá tették… A kiváltó élmények közül saját életveszélye, mások nyomorúságának látványa, de a leírás szerint főleg a természet ijesztő, háborgó, monstruózus látványa hat rá." (i.m. 32-33.). Az általa addig eszményített anya/természet (jó tárgy) sötét, rosszindulatú, elnyelő, megsemmisítő oldalát tapasztalja meg (rossz tárgy), azt a tartományt, amit idealizálással és más (mániás) elhárításokkal addig feltehetően sikerült a tudattalanban tartani. Ez a trauma előtti szerveződés magyarázhatja a Pertorini által hangsúlyozott „premorbid pszichopátiát" is, ami érthetővé teszi azt is, hogy szunnyadó tehetsége miért nem tudott addig kibontakozni. A sikeres szublimáció és kreativitás dinamikai feltétele ugyanis nem a depresszív szorongások (függőség, ambivalencia) mániás munkamóddal történő elhárítása, amelynek segítségével a tárgynak való kiszolgáltatottság és annak elvesztési lehetősége tagadható lesz, hanem azok mély átélése és a veszteség feldolgozása helyreállítás és szimbólumhasználat nyomán. Melanie Klein elméletei (Segal, 1997) alapján az összefüggéseket a következőképp ábrázolhatjuk:



A kreativitás helye Melanie Klein fejlődéselméletében (Segal, 1997 nyomán)

Az árvíz során Csontváry feltehetően az „elfojtott visszatérését" tapasztalhatta meg; az intenzív élmény pedig az addigi szelf-szerveződés felbomlását eredményezhette. Ez az addig elhárított depresszív szorongások aktivizálódásához vezethetett, amit egyértelműen mutat a depressziós tünetek fellángolása. Bár a

visszatérés Kárpátaljára, és az ott újra megtapasztalt háborítatlan természeti harmónia megnyugvást jelentett számára (Csontváry, 1982), a trauma hatása nem múlt el nyomtalanul. Pertorini szerint ez elsősorban a megrázkódtatás többszöri vizuális újraélésében mutatkozott, ami többféleképpen is értelmezhető. Egyrészt a traumát átélő személy „flashback"-jeit idézi, amelyben az elszenvedett, asszimilálatlan megrázkódtatás újrajátszása történik meg alapvetően adaptív szándékkal (Herman, 2003), másrészt a képiség előtérbe kerülése a regresszív működésmód felerősödését is tükrözheti. Az archaikus, képi gondolkodás alapvetően kedvez a vizuális kifejezésmódnak (Schuster, 2005), amely ezt követően kezdett kibontakozni Csontvárynál; ehhez járulhatott még hozzá a Pertorini által neki tulajdonított erős eidetikus hajlam is.

A depresszív krízis alapvető, komplex változásokat indukált Csontváry személyiségében mind progresszív, mind regresszív irányban. A depresszív szorongások fellépése beindította a helyreállítás vágyát, ami serkentette a szimbólumalkotási és szublimációs folyamatokat. A lappangó tehetség manifesztté vált, és az én kreatív alrendszerének kiépüléséhez vezetett. De honnan származott a tehetség? Bár a pszichoanalízis alapvetően nem foglalkozik ezzel a kérdéssel, mivel azt analizálhatatlannak véli (Freud, 1990), Hermann Imre (2007) megpróbálkozott egy mélylélektani tehetség-modell kidolgozásával, ami segítségünkre lehet a megértésben. Hermann javasolja, hogy különböztessük meg a szunnyadó tehetségmagot, vagyis a (1) tehetség egészet a (2) hajtó részlet-gyökerektől és a (3) kiváltó erőktől. 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 másiknál a tehetség egész eleve adva van és önálló életet él. Csontváry esetében a kiváltó erő (3), az árvízi trauma igen nagy súllyal esik latba, mivel a szunnyadó tehetség-mag (2) 26 éves koráig nem nagyon adott magáról hírt addigi életében. Hermann a hajtó részlet-gyökerek (3) esetében kezüket használó művészeknél (festők, zongoristák) a fokozott kéz-erotika szublimációját emeli ki; ez Dalí (Kőváry, 2008) és Schiele (Resnik, 2000) esetében például világosan kimutatható. Csontvárynál is megfigyelhető, hogy markáns férfialakjainál (*Önarckép, Öreg halász, Marokkói tanító*) nagy hangsúly esik a kezek ábrázolására.

A trauma nyomán azonban nem csak progresszív változások figyelhetők meg a festő személyiség-alakulásában. A regresszív jegyek első sorban a pszichotikus tünetek kialakulásában fedezhetők fel, amit Pertorini (1997) nem tart szkizofréniás jellegűnek, hanem „parafrénia expanzívának" diagnosztizálja azt. A parafrénia kifejezéssel Freud az akkoriban még dementia praecoxnak nevezett szkizofréniát és a paranoid pszichózis vonta egy fogalmi kategória alá (Freud, 1986). Csontváry személyiségváltozásának megértésében a konkrét kórkép pontos megállapításánál fontosabbnak tűnik az a dinamikai mozzanat,

hogy a személyiség egy része feltehetően regrediálódott a depresszívről a paranoid-szkizoid pozíció szintjére. A személyiségorganizáció ezen lépcsőfokán a szorongások nem depresszív, hanem paranoid jellegűek, az elhárítások a hasítás körül szerveződnek (idealizálás-leértékelés, omnipotencia, tagadás), a valóságvizsgálat színvonala csökken, a szelf és a tárgy differenciálódása részben megszűnik. Csontváry pszichotikus élményeit ebből kiindulva tovább lehetne értelmezni például Kernberg vagy Kohut elgondolásai alapján, ahogyan az a kortárs pszichoanalitikus pszichobiográfia művelői is ajánlják ilyen esetekben (Anderson, 2003). Tanulmányomnak nem célja a részletes pszichopatológiai elemzés, ám Ferenczi (2006a, 2006b) trauma-elmélete nyomán az árvíz-élmény további néhány fontos aspektusára még szeretnék rávilágítani.

Ferenczi kései tanulmányaiban (2006a, 2006b) leírja azokat az intrapszichés változásokat, ami a trauma átélése nyomán jön létre az áldozatban. A szelf a megrázkódtatás hatására fragmentálttá válik: az átélő rész fixálódik a traumához, mivel a bénultság és az eszköztelenség következtében csak autoplasztikusan tud reagálni. Ennek a lényege, hogy az agresszor inkorporálódik, és integráció hiányában kényszerítő hatást gyakorol a szelfre, mint belső üldöző. „A természet pusztító erejének képe gyakran visszatér." – írja Pertorini.

> „Rohanó, sodró áradatot, vízeséseket, széltől felborzolt tengert a festő sokszor ábrázolt… A *Hajótörés* c. kép is ilyen élményről tanúskodik. A természeti katasztrófa még egyszer életére tör. Másodszor is viharba kerül, és majdnem életét veszti egy földközi tengeri úton, amely a szegedi élményhez hasonlóan krízist okoz, és ismét változásokat hoz életében… Leírásaiból megállapítható, hogy a súlyos szorongást okozó élmények depressziót váltanak ki, melynek több összetevője közül jelentősnek látszik az árvíz elsődleges egyéni képzete, amelyből megnyugvást szintén a képzetek síkján nyer." (1997, 36.).

Ez utóbbi, megnyugvást jelentő képzetek azon képi fantáziákra utalhatnak, amely a trauma nyomán bevéső dött, szorongást keltő belső tartalmak elhárítását szolgálják, és álmokban, alkotásokban igyekeznek kifejezésre jutni (Segal, 1991). A fragmentálódott szelf bizonyos részei regresszióba kerülnek; ebből alakul ki a pszichotikus személyiségrész, míg más összetevők a progresszió irányába indulnak el, amely az integrációs vágyat fejezi ki és a kreativitás alapja lesz. Így történhetett, hogy sajátos egyensúlyi állapot jött létre: pszichózisa ellenére Csontváry realitástudata és családi kapcsolatai épen maradtak, leépülés, elsivárosodás nem alakult ki nála. Az alkotó tevékenység így feltehetően „vitális funkciót" töltött be életében (Starobinski, idézi Schönau, 1998).

A víz motívuma óhatatlanul Ferenczi másik, thalasszális regresszióval kapcsolatos elméletét is eszünkbe juttatja. Ferenczi szerint az „álom és neurózis-

szimbolika egyes részletei az anya testének egyrészt a tengerrel, másrészt a tápláló 'anyafölddel' való mélyreható jelképes azonosításra utalnak." (Ferenczi, 1997, 68.). Fontos történeti adalék, hogy Ferenczit mintegy 12 évvel megelőzve a pszichoanalízis „titkos történetének" egyik legfontosabb szereplője, Sabina Spielrein már leírta ezeket az összefüggéseket.[5] *A pusztítás mint a keletkezés oka* című 1912-es tanulmányában a következőképp fogalmaz:

> „A tenger (az anya), amelybe az ember behatol, egyben a sötét probléma, az az állapot ahol nincsen idő és tér, nincsenek ellentétek (lent és fent), mivel ez még nem differenciálódott… A tenger (az anya) egyben a tudattalan képe is… Ebben az ősanyában (a tudattalanban) minden korábban differenciálódott képzet fel akar oldódni, ami azt jelenti, hogy vissza akar alakulni a még nem differenciálódott állapotába." (Spielrein, 2008, 17-18.).

Ez a kaotikus differenciálatlanság, a szerető és elnyelő ősanyával való megsemmisítő egység regresszív állapota az, ahova Csontváry Kosztka Tivadar a szegedi árvíz traumája nyomán belsőleg visszatérhetett. Miután belső poklát megjárta, többé már nem tudott ugyanaz lenni, mint azelőtt; őrültként, művészként és prófétaként lépett újra a világ színpadára.

Exkurzus: a próféta

A fentebb bemutatott helyreállító folyamat Csontvárynál nem nélkülözi a szélsőséges elemeket. Egyik ilyen momentum az alkotás kibontakozásánál fellépő hallucináció és az ahhoz kapcsolódó grandiózus fantáziálás, amelynek nyomán az a meggyőződése alakul ki, hogy nagyobbnak kell lennie Raffaelnél. A példakép kiválasztása azonban a festő számára is talányos maradt: „A teljesítmény nem csak azt kívánja, hogy a munka a világot túlszárnyalja, hanem hogy nagyobb legyen Raffaelnél; hogy miért kell Raffaelnél nagyobbat alkotnom, azt csak a sors tudná megmondani." (Csontváry, 1982, 23.). Adatok hiányában erre nem lehetséges kielégítő magyarázatot találni; azonban érdekes adalék, hogy a Rafael név a héber Refaélből származik, melynek jelentése: Isten meggyógyított.

A híres iglói kinyilatkoztatás az esztétikai mellett jelentős spirituális dimenzióval is rendelkezik, ami Csontváry festészetének tematikáját és elhivatottsági érzését is jelentősen meghatározta. Az erősen vallásos neveltetésű

[5] Spielrein, C.G. Jung páciense, szerelme majd tanítványa a freudi halálösztön-koncepciót és a jungi analitikus pszichológia jó néhány fogalmát is megelőlegezte (Etkind, 19996).

művész megéli a magasabb renddel, az istenivel való találkozás és összeolvadás élményét:

> „A kinyilatkoztatás az egy szón [ti. a „napúton" – K.Z.] kívül értelmes magyar nyelven szólott; rendkívül komoly hangsúlyozással, mely arról győzött meg, hogy bizonyos magasabb hatalommal, vagy akaraterővel állok összeköttetésben, talán a világteremtő hatalommal, azzal a pozitívummal, amit mi sorsnak, láthatatlan mesternek, talán istennek nevezünk, avagy a természet erejének véljük, ami egyremegy, mert tisztában voltam azzal, hogy elképzelhetetlen és kifejezhetetlen felelősség hárul reám, amikor egy olyan helyre jelölt ki a sors, amelyre én magamat késznek, gyakorlottnak nem találtam." (Csontváry, 1982, 22-23.).

A Csontváry által leírtak a Rudolf Otto (1997) nyomán „numinózusnak" nevezett vallási élmény karakterét idézik, amely a „teremtményérzet" a „mysterium tremendum" átéléséből származik. Otto fogalmát Jung is átvette, és a megrendítő archetipusos élmények, elsősorban a *Selbst*-tel kapcsolatos tapasztalatok részének tartotta azt (Jung, 2005). A jungiánus valláspszichológia szempontjából Csontváry elhívatása leginkább a megtérés lélektanával ragadható meg, amelynek során a neveltetésből eredő konvencionális vallásosság a közvetlen élmény nyomán spirituális valósággá válik. Ezt a folyamatot Süle a következőképp definiálja:

> „a spirituális, pneumatikus, szellemi élet egész egyéniséget megrázó fokozatos vagy hirtelen betörését, megjelenését érthetjük alatta – mely a tudatos én aktív részvételével zajlik – de a kollektív tudattalan autonóm beáramlását a tudatos életbe a Selbst irányából az ego csak átéli, megtapasztalja, nem ő csinálja. Szellemi beavatás ez, mely az addigi személyiséget belülről döntően átalakítja." (Süle, 1997, 229.)

A megtérés folyamatába a korábbi szerveződés felbomlása miatt számos kórlélektani mozzanat keveredhet az enyhébb szorongástól a személyiség széthullását eredményező pszichózisig. Csontváry számára az élmény feldolgozásában a felszínre jövő kreativitás mellett a vallásos szemlélet is fontos kapaszkodó lehetett, amit Jung „a dogma asszimiláló erejének" nevezett. Jung „Bruder Klaus" Szentháromság-látomásának elemzése nyomán így fogalmazott:

> „Ez a példa megmutatja, milyen hasznos a dogmaszimbólum: egy éppoly hatalmas, mint amilyen veszélyes-döntő lelki élményt, amelyet elsöprő ereje miatt joggal neveznek 'istentapasztalásnak', az emberi felfogóképesség számára elviselhető módon s jelleggel fogalmaz meg, anélkül, hogy az átéltek hatalmas voltát lényegileg kisebbítené, vagy azok óriási horderejét kártevően csorbítaná." (Jung, 1993, 57-58.).

Távol áll tőlem, hogy a Csontváry által átélt kinyilatkoztatás „óriási hordere-jét kártevően csorbítsam" a junginál világnézetileg kevésbé elkötelezett pszi-chodinamikai megfontolásokkal, ám úgy vélem, hogy a pontosabb pszicholó-giai megértés érdekében nem árt szemügyre venni Kohut (2001) elképzelését a szelf fejlődéséről és regressziójáról az alábbi ábrán. Ezen számos olyan jelen-ség megfigyelhető, ami Csontváry személyiség-változásában is feltűnik: ilyen a grandiózius szelf és a hatalmas tárggyal való összeolvadás mindent elsöprő igénye a (2) szinten (ami elsősorban a nárcisztikus zavarokat jellemzi), vagy az összefüggéstelen misztikus vallásos érzések és a paranoiditás a regresszió mélyebb fokozataiban. A lefelé mutató nyíl a regressziót, a felfelé mutató a reorganizációt jelzi.

Fejlődés és regresszió a grandiózus szelf területén	Fejlődés és regresszió az omnipotens tárgy területén	
(1) A pozitív önértékelés érett formája: önbizalom	(1) Mások csodálatának érett formája: a lelkesedés képessége	Normalitás
(2) Figyelemigény: a grandiózus szelf szintje (3) A grandiózus szelf fragmentumai: hipochondria	(2) A hatalmas tárggyal való összeolvadás mindent elsöprő igénye: az idealizált szülőimágó szintje (3) Az idealizált tárgy fragmentumai: misztikus vallásos érzések	Nárcisztikus személyiségzavarok
(4) A grandiózus szelf delúzív újjászervezése: hűvös paranoid grandiozitás	(4) Az idealizált tárgy delúzív újjászervezése: a hatalmas üldöző, befolyásoló gépezet	Pszichózis

Regresszió és fejlődés a kohuti szelfpszichológia szerint (Kohut, 2001, 16. alapján)

A hagyományosabb pszichoanalitikus elgondolások szerint a súlyosabb zavarok nem jöhetnek létre a korai fejlődés során átélt traumák és konfliktu-sok fixáló hatása nélkül (Tényi, 1999). Pertorini, mivel a festő életében nem talált ilyen momentumokat, úgy vélte, Csontváry pszichózisa nem pszichogén, hanem endogén módon jött létre. Bár a traumatizált korai tárgykapcsolati élmények a fenti elemzések alapján nem zárhatók ki a művész életében, a pszi-chogén eredet akár ezek nélkül is magyarázható. Újabb elméletalkotók, például Daniel Stern (2002) ugyanis azt hangsúlyozzák, hogy még súlyosabb

patológiák esetében sem szükséges előfeltétel az átlagos mértéket meghaladó érzelmi depriváció jelenléte a korai fejlődésben. Erre példaként említhető a háborús traumák hatása, amely egészséges férfiak esetében is képes a borderline zavarhoz hasonló tüneteket kialakítani (Tényi, 1996). Stern szerint a szelf öt, a korai életévek során kialakuló szelférzetből épül fel, amelyek aktivitása és sérülékenysége egész életünk során megmarad. A pszichózisok a 2–8. hónap közt kialakuló mag-szelf felbomlásához kapcsolhatók, amely drasztikus élmények hatására a felnőttkorban is kialakulhat.

Csontváry vallásos élményeinek és kreativitásának összefüggésit, annak lélektani hátterét leginkább a brit tárgykapcsolat-elméleti szerző, Marion Milner[6] nézetei alapján lehet megérteni. Milner (1987) azokat a szubjektív állapotokat és mentális működésmódokat igyekezett megragadni, amelyek a kreatív folyamatot meghatározzák, miközben hangsúlyozta ezek rokonságát a transzcendens tapasztalatokkal. A mentális működés felszíni eseményeit nagymértékben befolyásolják azok az alakzatok, Gestaltok, amelyek a hétköznapi gondolkodásunkat irányítják, a kreatív folyamat viszont sokkal inkább a racionális felszíni működésben támadt „rések" mentén artikulálódik; a racionális felszín (*rational surface*) ugyanis a maga eszközeivel nem képes megragadni a mély elme (*depth mind*) által létre hozott 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 ennek nyomán képes olyan kapcsolatok meglátására, amire a felszíni nem. Milner Arnold Ehrenzweiget (1983) követve hangsúlyozza, hogy a mély működés koránt sem kaotikus, van egyfajta sajátos szerkezete, például a felszínre jellemző szűk fókuszú figyelemtől 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 egybe-

[6] Marion Milner a Brit Független 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, szemléletét a klasszikus az ego-pszichológiai a kleiniánus és a független tárgykapcsolati irányzat is alakította; emellett azonban sokat támaszkodott pszichoanalitikusan képzett művészetkritikusokra (Adrian Stokes, Arnold Ehrenzweig), és a francia katolikus filozófus J. Maritain írásaira. Milnert a legtöbb analitikussal ellentétben nem az irodalom, hanem elsősorban a festészet érdekelte (sokat foglalkozott pl. Blake alkotásaival), emellett egész életében lekötötte a misztikus tapasztalat kérdésköre, ami kreativitással kapcsolatos nézeteit is döntően meghatározta.

olvadását – Freud „óceáni érzésről" szóló elképzelése nyomán – az analitikusok általában az anyja karján ülő csecsemő tudatállapotának ismétléseként írják le. (Ez az a motívum a kreatív misztikus Csontváry festményein rendszeresen is felbukkan.) 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. A művészet, legyen szó akár az alkotásról, akár a befogadásról, „egyesíti a gondolatokat és a dolgokat, az álmokat és a tényeket." (Sayers, idézi Mayo, i.m. 15.). Milner ezen elgondolásai jelentős magyarázó erővel bírnak Csontváry Kosztka Tivadar esetében is, és segíthetnek megérteni kreativitásának egyéni karakterisztikumait. Az alkotóképesség kibontakozása az ő esetében együtt járt a Milner által hangsúlyozott misztikus élményekkel, ami jelentősen befolyásolta művészi látásmódját, és olyan nagyszerű alkotások létrejöttéhez vezettett, mint az *Üdvözítő* és a *Zarándoklás a cédrushoz*.

Irodalom

Alexander, I. E. (1990). *Personology. Method and content in personality assessment and psychobiography*. Duke University Press, Durham and London.

Anderson, J. W. (1981). The methodology of psychological biography. *The Journal of Interdisciplinary History,* 11(3):455-475.

Anderson, J. W. (2003). Recent psychoanalytic theorists and their relevance to psychobiography: Winnicott, Kernberg and Kohut. *Annual of Ppsychoanalysis*, 31:79-94.

Atwood, G. E. – Stolorow, R. D. – Orange, D. M. (2011). The madnesss and genius of post-cartesian philosophy. *Psychoanalytic Review*, 98(3):263-285 Magyarul lásd jelen számunkban.

Barron, F. (1973). A komplexitás – illetve egyszerűség, mint személyiségdimenzió. In Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 84-108.

Bálint, M. (1994 [1967]). *Az őstörés*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Bálint, M. (1997 [1959]). *A borzongások és regressziók világa*. Animula, Budapest.

Beres, D. (1957). Communication in psychoanalysis and in the creative process. *Journal of the Americal Psychoanalytic Association*, 5:408-423.

Bókay A. – Erős F. (szerk.) (1998). *Pszichoanalízis és irodalomtudomány.* Filum Kiadó, Budapest.

Bruner, J. (2005). *Valóságos elmék*, *lehetséges világok*. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest.

Csontváry Kosztka T. (1982). *Önéletrajz*. Magvető Kiadó, Budapest.

Csíkszentmihályi M. (2008). *Kreativitás*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Dilthey, W. (1990). Vázlatok a történelmi ész kritikájához. In: Csikós E. – Lakatos L. (szerk.), *Filozófiai hermeneutika*. A Filozófiai Figyelő Kiskönyvtára, Budapest, 61-91.

Doorman, M. (2006). *A romantikus rend*. Typotex, Budapest.

Dracoulidés, N. N. (1973). Szürrealista eljárások a tudattalan kifejezésére. In: Halász L. (szerk), *Művészetpszichológia*. Gondolat, Budapest, 251-278.

Ehrenzweig, A. (1983). Az esztétika új pszichoanalitikus megközelítésben. In: Halász L. (szerk.), *Művészetpszichológia*. 2. bővített, átdolgozott kiadás. Gondolat, Budapest, 279-295.

Elms, A. C. (1994). *Uncovering lives. The uneasy alliance of biography and psychology*. Oxford University Press, New York.

Elms, A. C. (2005). If the glove fits: the art of theoretical choice in psychobiography. In: Schultz (ed.), 2005, 84-96.

Elms, A. C. (2007). Psychobiography and case study methods. In: R.W. Robbins, R.Ch. Fraley, R.F. Krueger (eds.), *Handbook of research methods in personality psychology* (97-114). The Guilford Press, New York.

Erikson, E. H. (1968). On the nature of psychohistorical evidence. In search of Gandhi. *Daedalus*, 97(3):695-730.

Erikson, E. H. (1991 [1958]). A fiatal Luther. In (uő): *A fiatal Luther és más írások*. Gondolat, Budapest, 9-400.

Etkind, A. (1999). Sabina Spielrein: tiszta játék egy orosz lánnyal. In: uő, *A lehetetlen Erósza. A pszichoanalízis története Oroszországban*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 246-322.

Ferenczi S. (1997 [1928]). *Katasztrófák a nemi működés fejlődésében*. Filum, Budapest.

Ferenczi S. (2006a [1932]). Nyelvzavar a felnőttek és a gyermek közt. In: uő, *Technikai írások*. Animula, Budapest, 101-112.

Ferenczi S. (2006b [1933]). A trauma a pszichoanalízisben. In (uő): *Technikai írások*. Animula, Budapest, 112-120.

Foucault, M. (2000). *Elmebetegség és pszichológia. A klinikai orvoslás születése*. Corvina, Budapest.

Fónagy, P. – Target, M. (2005). *Pszichoanalitikus elméletek a fejlődési pszichopatológia tükrében*. Gondolat, Budapest.

Freud, S. (1982a [1910]). Leonardo da Vinci egy gyermekkori emléke. In: uő, *Esszék*. Gondolat Kiadó, Budapest, 253-327.

Freud, S. (1982b [1930]). Rossz közérzet a kultúrában. In: uő, *Esszék*. Gondolat Kiadó, Budapest, 327-407.

Freud, S. (1986 [1917]). *Bevezetés a pszichoanalízisbe*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest.

Freud, S. (1990 [1925]). Önéletrajz. In (uő): *Önéletrajzi írások*. Cserépfalvi, Budapest, 11-83.

Freud, S. (1998 [1908]). A költő és a fantáziaműködés. In: Bókay A. – Erős F. (szerk.), 1998, 59-65.

Freud, S. (2001 [1907]). A téboly és az álmok Jensen „Gradivá"-jában. In: uő, *Művészeti írások*. Filum Kiadó, Budapest, 11-103.

Gombrich, E. (1998). Freud esztétikája. In: Bókay A. – Erős F. (szerk.), 1998, 142-153.

Haynal, A. (1997). Progresszió és regresszió: az álmok útján. *Thalassa*, 1997/2-3, 168-180.

Herman, J. L. (2003). *Trauma és gyógyulás*. Háttér Kiadó – Kávé Kiadó – NANE Egyesület, Budapest.

Hermann I. (2007 [1930]). A tehetség pszichoanalízise. In (uő): *Magyar nyelvű tanulmányok 1911-1933*. Animula, Budapest, 85-97.

Hyman, J. (2010). Art and neuroscience. In R. Frigg & M.C. Hunter (eds.), *Beyond Mimesis and Convention* (245-261). Boston Studies in the Philosophy of Science. Springer, Boston, MA.

Jaspers, K. (1986). *Van Gogh*. Helikon Kiadó, Budapest.

Jaspers, K. (1989). *Bevezetés a filozófiába*. Európa Könyvkiadó, Budapest.

Jung, C. G. (1993). A kollektív tudattalan archetípusairól. In: uő, *Mélységeink ösvényein. Analitikus pszichológiai tanulmányok*. Gondolat Kiadó, Budapest, 52-86.

Jung, C. G. (2005). Pszichológia és vallás. In: uő, *A nyugati és keleti vallások lélektanáról*. Scolar Kiadó, Budapest.

Kernberg, O. F. (1993). *Borderline szindróma és patológiás nárcizmus*. Animula, Budapest.

Klein, M. (1998a [1929]). A csecsemőkori szorongás-helyzet tükröződése egy műalkotásban és a kerativitásban. In: Bókay A. – Erős F. (szerk.), 1998, 110-118.

Klein, M. (1998b [1930). A szimbólumképzés szerepe az énfejlődésben. In: Bókay A. – Erős F. (szerk.), 1998, 190-199.

Klein, R. H. (1971). Creativity and psychopathology. A theoretical model. *Journal of Humanistic Psychology*, 11(1): 40-52.

Kohut, H. (2001 [1971]). *A szelf analízise*. Animula, Budapest.

Kőváry Z. (2008). A vágy talánya. Salvador Dalí és az irracionális meghódítása. *Thalassa*, 2008/4, 23-42.

Kőváry Z. (2011a). A művész és az író lelkéből. A romantikus rend és a freudi kreativitáselmélet előzményei. *Imágó Budapest*, 2011/1, 73-93.

Kőváry Z. (2011b). Művészet, mákony, melankólia. Deviancia és kreativitás a dinamikus személyiségpszichológia nézőpontjából. In: Szegedi E. és mások (szerk.), *Deviancia konferenciakötet. Szakkollégiumi Füzetek VI.* Szegedi Társadalomtudományi Szakkollégium, Szeged, 2011, 26-78.

Kőváry Z. (2011c). Psychobiography as a method. The revival of studying lives: New perspectives in personality and creativity research. *Europe's Journal of Psychology*, 7(4):739-777.

Kraft, H. (1998). Bevezetés a pszichoanalitikus művészetpszichológia tanulmányozásába. In: Bókay A. – Erős F. (szerk.), 1998, 13-31.

Kris, E. (2000 [1952]). *Psychoanalytic explorations in art*. International Universities Press, Madison, Connecticut.

Kristeva, J. (2007). A melankolikus képzelet. *Thalassa*, 2007/2-3, 29-51.

Lombroso, C. (2000 [1864]). *Lángész és őrültség*. Littera Könyvkiadó, Pécs.

Mack, J. E. (1971). Psychoanalysis and historical biography. *Journal of the American Psychoanalytic Assoiociation*, 19:143-179.

Mahler, M. (1974). Symbiosis and Individuation – The psychological birth of the human infant. *Psychoanalytic Study of the Child*, 29:89-106.

Mayo, K. R. (2009). Marion Milner on mysticism and creativity. In: *Creativity, spirituality and mental health*, Ashgate Public Limited, Farnham, England, 13-33.

McAdams, D. P. (1988). *Power and intimacy. Identity and the life story*. The Guilford Press, New York.

McAdams, D. P. (1997). The conceptual history of personality psychology. In: R. Hogan, J. Johnson & S. Briggs, (eds.), *Handbook of personality psychology* (3-39). Academic Press, San Diego.

Mérei F. (1986). Szürrealizmus és mélylélektan. In: uő, *„… vett a füvektől édes illatot." Művészetpszichológia.* Múzsák Közművelődési Könyvkiadó, Budapest, 9-33.

Miller, A. (2005). *A tehetséges gyermek drámája és az igazi én felkutatása*. Osiris Könyvkiadó, Budapest.

Milner, M. (1969). *The hands of the living god: an account of a psychoanalytic reatment*. The International Psycho-Analytical Library, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London.

Milner, M. (1987 [1956]). Psychoanalysis and art. In *The supressed madness of sane men* (156-180). Brunner-Routledge, Hove and New York.

Nietzsche, F. (1994). *Az értékek átértékelése*. Holnap Kiadó, Budapest.

Otto, R. (1997). *A szent. Az isteni eszméjében rejlő irracionális és viszonya a racionálishoz*. Osiris Kiadó, Budapest.

Pertorini, R. (1997 [1966]). *Csontváry patográfiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Resnik, S. (2000). The hands of Egon Schiele. *Int. Forum Psychoanal.*, 9:113-123.

Reverzy, C. (2010). Borzongások és progressziók. Hillary, avagy egy filobata a Mount Everesten. *Thalassa*, 2010/3, 17-28.

Révész G. (1973). Zsenialitás és pszichózis, illetve neurózis. In: Halász, L. (szerk.), *Művészetpszichológia*, Gondolat, Budapest, 108-119.

Runyan, W. M. (1997). Studying lives. Psychobiography and the conceptual structure of personality psychology. In: R. Hogan, J. Johnson & S. Briggs (eds.), *Handbook of personality psychology* (41-69). Academic Press, San Diego.

Runyan, W. M. (2003). From the study of lives and psychohistory to historicizing psychology: a conceptual journey. *Annual of Ppsychoanalysis*, 31: 119-132.

Runyan, W. M. (2005a). Evolving conceptions of psychobiography and the study of lives: Encounters with psychoanalysis, personality psychology and historical science. In: Schultz (ed.), 2005, 19-42.

Runyan, W. M. (2005b). How to critically evaluate alternative explanations of life events: the case of Van Gogh's ear. In: Schultz (ed.), 2005, 96-104.

Safranski, R. (2010). *Romantika. Egy német affér*. Európa Könyvkiadó, Budapest.

Schioldann, J. A. (2003). What is pathography? *The Medical Journal of Australia*, 178 (6):303.

Schopenhauer, A. (1991 [1818]). *A világ mint akarat és képzet*. Európa Könyvkiadó, Budapest.

Schönau, W. (1998). Kirajzolódnak egy pszichoanalitikus irodalomtudomány körvonalai. In: Bókay A. – Erős F. (szerk.), 1998, 31-41.

Schultz, W. T. (2005a). Introducing psychobiography. In: uő (ed.), 2005, 3-19.

Schultz, W. T. (2005b). How to strike psychological pay dirt in biographical data. In: uő (ed.), 2005, 42-64.

Schultz, W. T. (2005c). Nothing alive can be calculated. The psychobiographical study of artists. In: uő (ed.), 2005, 135-142.

Schultz, W. T. (ed.) (2005). *The handbook of psychobiography*. Oxford University Press, New York.

Schuster, M. (2005). *Művészetlélektan*. Panem Kiadó, Budapest.

Segal, H. (1991). *Dream, phantasy and art*. Brunner-Routledge, Hove and New York.

Segal, H. (1997). *Bevezetés Melanie Klein munkásságába*. Animula, Budapest.

Stern, D. (2002 [1985]). *A csecsemő személyközi világa*. Animula, Budapest.

Süle F. (1997). *Valláspatológia. A vallási és kórlélektani folyamatok keveredésének mélylélektani vizsgálata*. GyuRó Art Press, Szokolya.

Tallis, R. (2009). Neurotrash. *New Humanist*, Issue 124, volume 6, november/december 2009.

Tényi T. (1996). A borderline személyiségzavar kóroktanának újabb szemlélete. *Psychiatria Hungarica*, 11/1, 55-64.

Tényi T. (1999). Pszichoanalitikus fejlődéslélektan. *Pszichoterápia,* 8/3, 189-201.

Veér A. (1997). Előszó a reprint kiadáshoz. In Pertorini, R.: *Csontváry patográfiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 7.

Vikár Gy. (2006). Krízis és kreativitás. In Füredi J. és Buda B. (szerk.): *Múzsák a díványon.* Medicina könyvkiadó, Budapest, 309-324.

White, R. W. (1966). *Lives in progress*. Holt, Rinehart and Winston, New York, NY.

Winnicott, D. (1999 [1971]). *Játszás és valóság*. Animula, Budapest.

Erős Ferenc

PSZICHOANALÍZIS ÉS FORRADALOM

Ferenczi Sándor és a budapesti egyetem 1918/19-ben

jószöveg
műhely kiadó

MŰHELY

Az imagináció határmezsgyéin

Horváth Henrietta – Horváth Lajos

I. A zseni és az intuíció Kantnál és Croce-nél

Az alkotási folyamat a tudat működésének egyik homályos zónája. Az alkotó művész, vagy egy mentális zavaroktól szenvedő beteg egyaránt az *imagináció* és a *realitás*, valamint a *tudatos* és a *tudattalan* közötti határmezsgyén bolyonghat. E tanulmányban főként a művészetfilozófia és a művészetpszichológiai adalékokkal szolgáló fenomenológiai pszichiátria tengelyei mentén közelítjük meg a tudat és tudattalan között lezajló láthatatlan átmenet mechanizmusait. A tudatosulás összetett problémáját két diszciplináris keretben szeretnénk ábrázolni, egyrészt feleleventünk néhány klasszikus filozófiai zseni és intuíció koncepciót, másrészt pedig a pszichiátria legújabb eredményeit kamatoztatjuk annak érdekében, hogy szemléltessük a tudat és tudattalan örvényszerűen egymásba fonódó tranziens kapcsolatait.

A művészetfilozófia természetesen nem a tudat és tudattalan pszichológiai koncepciói szerint vizsgálja az alkotási folyamatot. A művészetfilozófia klasszikus alakjai nem az alkotói *tudatállapot,* vagyis nem az ihletett állapot vizsgálatára törekedtek, hanem a művész/zseni személyét, természethez fűződő viszonyát, illetve ezeknek, az alkotást meghatározó hatásait emelték ki – az esztétikai alapfogalmak jóval szélesebb horizonton működnek a művészetpszichológia tipológiájával szemben. Tanulmányunkban Kant és Croce művészetfilozófiai gondolatait használjuk fel, mivel a látszólagos eltérések ellenére is úgy véljük, hogy képzelőerő illetve az intuíció fogalmának használatában olyan egybecsengések vehetők észre a két filozófusnál, ami nagyban segíthet tanulmányunk céljának megközelítésében. Kant esztétikájában az értelmet használja a képzelőerő féken tartására, ezzel biztosítja a műalkotások valódiságát, vagyis, hogy a kész mű egész biztosan nem egy féktelen ihletett állapot eredménye. Croce a művész esetleges nem normális vagy tudatos voltál a mindenkire érvényes intuíció szabad fogalmával küszöböli ki.

Kant számára a *zseni* az egyetlen, műalkotások létrehozására alkalmas személy, tehát, aki megfelelő kifejezési formát találhat a *fogalomnak*. Résztvevője s egyben meghatározója is a *sensus communis*-ként működő ízlés-

nek. A zseni alkot, ítél és művei által megítéltetik; nem csupán a szépség kifejezésére képes, hanem a közvetlenül részt vesz annak megalkotásában. A természet legfőbb szépsége után a zseni által létrehozott szépművészeti alkotások állnak legközelebb a természeti szépség tökéletességéhez. A zseni a művészetben teljes egészében egyesül a természettel, *annak szabályadó szerepét tölti be:* határok közé szorítja a művészetet, hogy az leginkább természeti szépnek tűnjön; művészi és természeti szép teljes átfedése a cél, ekkor „legszebb" a műalkotás, de ennek elérése csupán illúzió. „A szép művészet olyan művészet, amely egyszersmind természetnek látszik" (Kant 1979, 234.) Ugyanakkor már a művészetfilozófiában is izgalmas kérdésként merül fel, hogy vajon mit és hogyan fejez ki a művész? Kantnál az ihletett állapotban alkotó zseni, alkotói tevékenysége közben nincs tudatánál, egy transzcendens szituációban találkozik a széppel, felülemelkedve, túllépve önmagán, hogy aztán műve az objektív *sensus communis* által legyen megítélve.

Úgy tűnik, Kant zsenijének maximuma is csupán járulékos szép lehet, vagyis kizárólag művészeti szép létrehozására képes – ami azért is érdekes, mert a valódi alkotó természetesen nemcsak a művész ihletett állapota (tudattalan), hanem minden esetben a természet is. Mégis, a kanti zseni tudattalan alkotása lehetőséget ad arra, hogy feltételezzük a szabad szépség jelenlétét a kész műben, egyfajta „lenyomatot" hagy rajta az a pillanat, amikor a természet szembe találkozik alkotói önmagával. *Kant szerint ez az alkotó, folytonos mozgásban lévő erő a természeti szép sajátja, s ez az az erő, ami a zseninek ihletett állapotot ad.* Ebben az állapotban alkotja meg zseni művét, tehát alkotása, pontosabban annak tartalmi és formai egysége elsőként itt, a zseni képzelőerejének segítségével jön létre. A végleges forma már az értelem színre lépésének eredménye.

Croce látszólag eltávolodik a tudattalan és a természet kanti viszonyrendszerétől, azonban a fogalmak különbözősége mögött nagyon is egyértelmű hasonlóságok fedezhetők fel. A *művészi intuíció* (az esztétikai intuíció), vagyis a művészi kifejezés (az érzés) az, ami a műalkotások sikerességét meghatározza. Croce úgy gondolja, hogy az intuíciónak a művész *egész lényéből* kell fakadnia, és érzésekkel, érzelmekkel átitatott fantázia segítségével kifejezett műalkotás formájában ölt testet. „Crocénak az intuícióra vonatkozó minden valamennyire is fontos megállapításából az a következtetés rajzolódik ki, hogy az intuíció az egyén belső világának, mégpedig minden tárgyiságot nélkülözni látszó érzelemvilágának köszönheti létét." (Kaposi 1994, 86.) A zseni átadja magát az ihletnek, az érzéseknek és a fantáziának, és ebben az ihletett állapotban, szinte *tudattalanul* alkot. Az ihletnek engedve kezd hozzá az alkotáshoz, de csak a végeredmény láttán derül ki, mennyire értékes (jól sikerült) a kész mű. A „poeta" zsenije a kész műben nyilvánul meg, az esztétikai intuíció formát kap, fantáziája képpé alakul. Croce az esztétikai intuíció tárgyát kizárólag

fantázia-tárgyként határozza meg. De ha a művészen kívül senki más nem ismerheti az adott fantázia-tárgyat, akkor hogyan lehetséges a műalkotás szépségének, jól sikerültségének megállapítása? A művészetfilozófia az ízléssel kerüli el a privát tudatállapotok és a szolipszizmus csapdáját. Croce-nél az *ízlés* egyfajta korlátozó erő, ami gátat szab a fantázia határtalan szabadságának, formába szorítva a fantázia-anyagot. A kanti ízlésfogalom hasonlóan működik, azonban fontos különbség, hogy amíg Kantnál a sensus communis a kész mű végső megítélője, Croce ízlése már az alkotási folyamat közben is működik, ezért a művész folyamatos kontroll alatt áll. A mű sikerültsége ettől a kontrolltól függ. Tehát ugyanúgy egy folyamat játszódik le a műalkotás végleges formájának kialakulásában, mint Kantnál. A különbség abban van, hogy Croce-nél a kész művek között jön létre a tartalom-forma egység „értékelése".

Croce tehát egyértelműen a kifejezésben, a művészi képben látja a szép megnyilvánulásának legfontosabb tényezőjét. A forma az, ami igazán lényeges, mivel általa fejezi ki a művész a szépet, önmagát, illetve a széppel való személyes, szubjektív kapcsolatát. És ugyanez a forma az, amellyel szemben a zseni objektív kapcsolatra van ítélve. A kész műalkotás, amennyiben az egy sikerült, tehát valódi alkotás, a szépet objektív viszonyba helyezi alkotójával szemben. *Az intuíció révén egyesül a tartalom és a forma, vagyis a művész „ráérez" a formára, ami aztán önállóan létezik tovább*. Croce zsenijének szabadsága csupán látszólag határtalan, valójában nagyon határozott korlátokat szabott művésze intuíciójának, sőt, fantáziájának is. A szép, illetve a szép kifejezés és a zseni közötti kapcsolatot egyértelműen szubjektivizálni szeretné, miközben a széppel való objektív viszonyt mindvégig kívánalomnak tartja.

Mivel a zseni az, aki kifejezheti az ideát, eszmét, magánvalót vagy lényeget, világossá kell tenni, hogy a kifejezés milyen mértékben a sajátja, és milyen mértékben hat rá valamiféle „erő". A zseni alkotási folyamata: ihletett állapot, intuíció a művészet legizgalmasabb állapota és egyben egy olyan állapot, mely a pszichológia tárgykörében is kulcsfontosságú. A (jó) megszállottság az, ami minden művészben közös, ami igazolja a műalkotás tökéletességét, vagyis a szép jól sikerült megformálását. Egy csipetnyi megfoghatatlan, olykor transzcendensnek tűnő erő, aminek egyetlen tanúja a művész. A művész/zseni, aki a szép egyedüli közvetve-közvetlen tanúja, különleges adottságainak köszönhetően egyfajta hatalommal bír mindenki más felett, kivéve saját magát. Az alkotási folyamat alatt *nem ura önmagának*, utána pedig ez a mindenkivel szembeni hatalma rá is vonatkozik. Igen érdekes pont lehet a művész másállapotának (vagy módosult tudatállapotainak) pszichológiai megközelítése.

A művészetfilozófiában és a pszichológiában egyaránt az az elképzelés él, hogy a művész nem képes felidézni, hogyan alkotta meg művét, senki, még a művész sem sejtheti soha, milyen lesz majd a végeredmény. *De pontosan mi az*

a felidézhetetlen állapot, amelyben a művész alkot? Ez az úgynevezett ihletett állapot, a „jó megszállottság" állapota, a művész alkotó tevékenységének titokzatos, már-már transzcendens mozzanata.

II. Az alkotó létmód pszichológiája

Első látásra úgy tűnik, hogy a művészetpszichológia alternatívái már eltekintenek az ízlés és a természet kontextuális elemeitől és egy pszichológiai folyamatot helyezik előtérbe. Kulcskérdésként adódik a tudattalan tartalom tudatosulásának folyamata: a tudattalan vágyakat és élményeket az *imagináció* viszi a tudat küszöbéig, onnan pedig a tudatos élmények megformálásában segédkezik tovább. Mindazonáltal pszichológiai szempontból sem tekinthetjük úgy az alkotás folyamatát, mintha itt csupán arról lenne szó, hogy a zseni a tudattalan tengerében megmártózva bábáskodna a műalkotás születésén. Freud szerint a műalkotás *személyfölötti*, a művész csupán a mű alapját adja, a mű önmagát építi föl.

> „Sajnos, az író alkotóereje nem mindig engedelmeskedik akaratának; a mű olyan lesz, amilyennek sikerül, és sokszor merőben függetlenül, sőt idegenül áll szemben alkotójával." (Freud 1987, 162.)

Ez a vélemény összecseng a művészetfilozófia álláspontjával, miszerint a kész műnek nincs szüksége alkotójára, önállóan létezik tovább, alakul, fejlődik.

A művésznek ugyanúgy el kell válnia művétől, hogy élvezni és/vagy értelmezni tudja, ahogyan mindenki másnak. Művész és műve közötti személyes kapcsolat csak a művész emlékezetében létezhet, illetve a tudattalan élmény tudatossá válásának pillanatában. Az analitikus pszichológia ezt a pillanatot *autonóm komplexusnak* nevezi. „autonóm komplexus (…) ezzel a fogalommal határozunk meg minden pszichikus képződményt, amely előbb teljesen tudattalanul fejlődik, és csak abban a pillanatban, amikor a tudat küszöbét elérte, képes a tudatba betörni." (Jung 1983, 213.). Az autonóm komplexus „a tudatos személyiségvezetéstől elvont energiából növekszik", vagyis egy ihletett állapotot eredményez. A tudatossá vált élmény adja a műalkotás anyagát, formáját pedig a művész fantáziája, amit azután a tudatosság jellemez, ízlésként működik. A tudattalanból tudatossá vált fantáziaképet a művésznek kifejezésre alkalmassá kell tennie, tehát meg kell találnia a számára legmegfelelőbb formát.

Mivel továbbra sem szeretnénk teljesen eltávolodni a művészetfilozófiától, szem előtt kell tartanunk a szép kifejezésére alkalmas formákat, amelyek az *imagináció* korlátozása miatt egyáltalán szóba jöhetnek. A művészetpszicholó-

gia megjelenése előtti valódi zsenik számára nincs szabad választás, meg kell hajolniuk, legalábbis kifejezésben, az emberi tudat által elvárt formai követelmények előtt, de ez nem jelenti azt, hogy más formák nem is léteztek a zsenik számára. Ezek az úgynevezett elsődleges folyamati formák, amelyek után a pszichológia nagy erőkkel kutat, de az egyes formák tudattalan volta megakadályozza ezt a törekvést.

„A művészi struktúra fontos részei bukkanhatnak föl szinte a semmiből, a művész akarata nélkül, gyakran egyenesen a művész szándéka ellenére, azonban ezek a részek mégis helyet követelnek maguknak a kompozíció szerves részeként." (Ehrenzweig 1983, 282-283.) – ezzel magyarázható a különböző modern és posztmodern stílusirányzatokra jellemző változatos forma, azonban ezek nem tarthatnak igényt egységes és pozitív ítéletre. Az ilyen formákat nevezhetnénk fantáziaformáknak, ezzel jelezvén, hogy alkotójuk nem vette figyelembe az emberi szellemet, vagy éppen a hegeli abszolút szellemet átlátván nem szabott gátat saját fantáziájának, *ami persze nem utal egyértelműen elméjének zavart működésére.* Mintha az imagináció horizontja olyan végtelen potencialitások tere lenne, amely a formák kimeríthetetlen gazdagságát és végtelen variabilitását idézné elő az alkotó ihletett tudatállapotában. Rögtön adódik a kérdés, hogy vajon a művész meghúzhatja-e saját fantáziájának határát? Engedheti-e, hogy saját emlékeit tiszteletben tartsa? Pszichológiai szempontból, amíg nem következik be stílusváltás a művész műveiben, nem számít, hogyan működik az elméje, ahogyan Jean Dubuffet mondta: „Bolondok művészete éppoly kevésbé létezik, mint rossz kiválasztószervű vagy térdfájásos emberek művészete." (Dubuffet 1949)

A művészetfilozófia a *stílus*sal valószínűleg a *tudatosság* jelenlétét próbálja bizonyítani, ami feltételezi az elme bizonyos fokú *normális* működését. Gulácsy például egy egész világot teremtett magának, ennek ellenére stílusa, és még legutolsó képeinek alakjai sem utalnak a művész elméjének zavarára, képein a valóságot látta.

> „Ha figyelembe vesszük az alkotófolyamatok rendkívüli bonyolultságát és azt, hogy fogalmunk sincs az alkotói pszichikum műben való megnyilvánulásának törvényeiről, teljesen világossá válik, hogy lehetetlen a műből következtetni alkotójának pszichikumára, hacsak nem akarunk folyton találgatni." (Vigotszkij 1994, 41.)

A fenti Vigtoszkij idézet után felmerül az agnosztikus kérdés: állíthatunk-e egyáltalán valamit az alkotói pszichikum működéséről, az intuíció és az imagináció homályos zónájáról? A művészetfilozófia „természeti szép" és „ízlés" fogalmai, vagy a művészetpszichológia „emlékezet" és a „stílus" fogalmai mind olyan kulturális és tudati tényezők, amelyek kontextuális keretet nyújtanak a tudattalan tényezőknek, formába öntik a formanélküli világot. Az ihlet, az érzés

és fantázia *egymásba fonódó*, de még artikulálatlan komponenseihez ereszkedtünk le. Vajon találunk-e olyan pszichológiai alternatívát, amely adalékul szolgálhatna a tudatosulás folyamatának szemléltetésében? Vajon milyen újszerű elméleti és konceptuális keretben ragadhatnánk meg egyáltalán a tudat és tudattalan tényezők örvényében artikulálódó élményfolyamatot?

III. A fenomenológiai pszichiátria és a tudatelőttes folyamatok

A fenti elemzések fényében megállapíthatjuk, hogy eljutottunk a tudatos és tudattalan közötti „ihlet és ösztönszféra" határhorizontjához, ahol a hagyományos forma- és alakképződés láthatatlan mechanizmusai munkálkodnak. A tudattalan ösztönszférához azonban nem férhetünk hozzá közvetlenül, ebben például az *álomfejtés* segédkezhet. A pszichoanalízishez hasonlóan a fenomenológia is beleütközött a tudattalan tartalmak „objektivációjának" paradoxonaiba.[1] Ebben a kontextusban azonban nem a freudi topografikus tudattalan koncepcióra gondolhatunk, hanem inkább az észlelést is állandóan befolyásoló passzív sematizmusra, a Gestaltok/értelemalakzatok kialakulását megelőző tudatelőttes mechanizmusokra. E tudatelőttes tartalmak problematikája azonban nemcsak a zseni esztétika szempontjából érdekes, hanem a pszichiátria szempontjából is izgalmas kérdés. A szkizofrénia vagy az egyéb pszichotikus zavarok annyira összetett elmebetegségeknek tűnnek, hogy a hagyományos biológiai paradigmára alapuló pszichiátria kiegészül a kvalitatív, fenomenológiai megközelítésekkel; gyógyult páciensek első személyű beszámolóit olvashatjuk, a fenomenológiai tradíció fogalmaival találkozhatunk stb.[2] Összességében megfogalmazhatjuk, hogy a műalkotások eredetében fontos szerepet játszó – a tudat és tudattalan határmezsgyéjén alakuló – „láthatatlan sematizmus" rejtélye (Ullmann 2010) nem-

[1] Nicholas Smith érdekes párhuzamokat és ellentéteket tár fel Freud tudattalan fogalma és a Husserl genetikus fenomenológiájában domináns tudattalan koncepció között. Míg a freudi tudattalan topografikus természetű és időtlen, addig a husserli „tudattalan" inkább Freud „tudatelőttes" fogalmához áll közel, ami pedig deskriptív. E standard nézet ellenére Smith úgy véli, hogy Husserl transzcendentális ösztöntana és a passzív szintézisekről írt előadásai olyan teoretikus és fogalmi elemekkel szolgálhatnak, amelyek hozzájárulnak az elfojtás genetikus fenomenológiai értelmezéséhez, így a freudi tudatlan koncepció temporalizált interpretációjához (Smith 2010).

[2] Itt hangsúlyozunk kell, hogy a fenomenológiai pszichiátria egyfajta alternatíva a „megtestesült elme" (embodiment) kutatásokon belül, mely önmagában is egy multidiszciplináris program, ami a fenomenológia, a kognitív tudomány és a dinamikus rendszerelmélet egyfajta konvergenciájaként értelmezhető. E program pszichiátriai alkalmazása többek közt a szelffogalmának kiterjesztésében nyilvánul meg (mag tudatosság, szenzomotoros szelf, interszubjektív szelf) (lásd Fuchs 2007; 2009).

csak a fenomenológiai filozófiában vált programatikus kulcskérdéssé, hanem a pszichiátria és a pszichopatológia területén is érezteti hatását (Mishara 2010). A következőkben röviden bemutatjuk a fenomenológiai pszichiátria kevert diskurzusát, melynek elemzéséből talán kiderül, hogy ha közvetlen módon nem is férhetünk hozzá az imaginatív horizonton lejátszódó tudattalan élménykonstitúcióhoz, de talán egy *fordított útirány* – a „patológiásnak tekintett tudatállapotok" felől induló megközelítés – mégis csak hasznunkra válhat.

A tudományos pszichiátria „objektív fogalmakra", pszichopatológiai kategóriákra alapozza munkálatait, ráadásul redukcionista metódust tükröz abban az értelemben, hogy maga a pszichopatológiai jelenség is epifenoménné válik, ha sikeresen visszavezetjük kognitív, agyi folyamatokra és genetikai hajlamokra (Owen és Harland 2007, 106.). A pszichopatológia diagnosztikai rendszereit övező viták következtében az elmebetegségek tekintetében lehetőség nyílt egyfajta kvalitatív megközelítésre. Míg a tudományos pszichiátria objektivizálni próbálta a szubjektív tapasztalatokat (Owen és Harland 2007, 106.), addig a fenomenológiai pszichiátria képviselői már olyan pszichológiai és filozófiai kérdésekre is választ keresnek, hogy *vajon milyen lehet* egy bizonyos mentális megbetegedésben szenvedni? Nyílván a hagyományos pszichopatológia is ugyanerre az alapkérdésre keresi a választ, ugyanakkor heves vitákat váltott ki a diagnosztikai kritériumok „kapuőrző" és „dehumanizáló" hatása (Parnas, et al. 2008).

Mielőtt rátérnénk arra, hogy a fenomenológia milyen szerepet kap a biológiai alapú pszichiátriában tegyünk egy rövid kitérőt a fenomenológiai megközelítés eredete felé. A fenomenológiai megközelítés – az intencionális alapállásból kifolyólag – már sokkal árnyaltabban közelíti meg az őrület és a normalitás kérdéseit. A Brentano és Husserl neveivel fémjelezhető intencionalitás paradigmáját röviden úgy foglalhatjuk össze, hogy a tudatműködés lényege az, hogy a tudat mindig „tárgyra" irányul. E tárgy azonban képletesen értendő, hiszen a tudat nem csupán fizikai-észleleti objektumra irányulhat, hanem az imaginációnak és az emlékezetnek is épp olyan eleven intencionális tartalma lehet, mint egy észleleti aktusnak (Husserl 1972, 95-96.). A fenomenológia pszichiátriai alkalmazása több célú lehet: (1) kölcsönösen termékeny kapcsolat alakulhat ki a kognitív idegtudomány és a fenomenológia között (körkörös kauzalitás vagy dialektikus viszony). (2) Újragondolhatjuk az alapvető pszichopatológiai terminológiákat; és végül, ami dolgozatunk tárgya szempontjából kulcsfontosságú: (3) bizonyos elmebetegségek részletesebb, kvalitatív feltérképezését teheti lehetővé (gondolhatunk például a hangulatzavarokra és a szkizofréniára). Ez utóbbi célkitűzésnek köszönhetően olyan klasszikus fenomenológiai fogalmak nyernek legitimációt a pszichiátriai kutatásokban, mint például a „megélt test" (Leib) és az „objektív test" (Körper), a „passzív szintézis" és a „hiperreflexió", vagy a „pre-reflektív tudat". Mivel egy új keletű transzdiszciplináris irányzatról van szó, ezért parázs vita folyik a fenomenológiai fogalmak alkalmazása körül

(Mishara 2007; Fuchs, 2009). Aaron L. Mishara miközben kifejti a természettudományok és a szellemtudományok közötti kibékíthetetlen módszertani ellentétet (a természettudomány az általános felől közelít az egyedi irányába, míg a humán tudományok megértésre törekednek és az egyedi felől közelítenek az általánosabb kontextus irányába) egyúttal egy provokatív ötlettel áll elő. Kafka művein keresztül és a fenomenológiai pszichiátria fogalmai segítségével újrainterpretálja a módosult tudatállapotok családját, nevezetesen a testenkívüli élményeket (autoszkópia, heutoszkópia). Természetesen számos kritikának lehet alávetni ezt a kísérletet, de ami saját szempontunkból rendkívül érdekes, hogy Kafka alkotási folyamatát az alvás és éberlét közötti homályos zónában – a *hipnagóg hallucinációk* imaginatív horizontján – helyezi el. Tehát az ötlet, az ihletett állapot az alvás és éberlét közötti húzódó tudatállapotban keresendő ebben a kontextusban is (Mishara 2010). Az álom és ébrenlét közötti dimenzió hangsúlyozása pozitív művészetpszichológiai jelleggel bír, ha arra gondolunk, hogy az álomhoz hasonlóan a művészet is a képek világában mozog (Baudouin 1983). A hipnagóg állapotban a „képek" még elevenebben jelennek meg, sokkal valószerűbbek, a tudati figyelem éppolyan elevenné válhat, mint a külvilág észlelete közben. Mishara analógiája, mely szerint a hipnagóg hallucinációkban a műalkotások születésének folyamatába pillanthatunk bele, kiegészítheti Baudouin gondolatát, mely szerint „A mű középen van, a képzeletbeli és a valóságos tárgy között." (Baudouin 1983, 317.). Mishara azonban nem sokat pszichologizál, inkább úgy tűnik, hogy megreked az idegtudományos redukcionizmus tárgyontológiájában és azt sugallja, hogy a művész transzállapota és az akut pszichózis állapota között szoros hasonlóság fedezhető fel. Ez a megállapítás azonban alapvetően ellentmond Ehrenzweig korábban már említett megállapításának, mely szerint a fantáziaformák csapongása nem jelenti az elme patológiás működését. Mishara modellje értelmében a szociális elzárkózás, vagy a még radikálisabb alvás depriváció következtében kialakul a *pszichotikus állapot*, melynek szerves részét képezik a hipnagóg és az autoszkóp hallucinációk (gondolhatunk itt az elalvás előtt szemünk előtt feltáruló, kavargó alakok és színek kavalkádjára, vagy az alvásparalízisben bekövetkező testenkívüli élményekre, esetleg idegen tapasztalatokra). Ebben a félig-meddig már éntudattól mentes állapotban nem csak a művészi ihlet forrásának tekinthető alakzatok keletkezhetnek, hanem részleges objektumokkal, az észleleti jelentés korai fázisaival szembesülünk. A paranoid szkizofrén vagy az akut pszichotikus Mishara szerint megreked ebben az álomszerű kevert állapotban, képtelen elengedni az állandóan kavargó képek, emlékek, érzelmek foszlányait, melyek még vagy nem rendelkeznek konkrét tárgyisággal és értelemmel, vagy éppen félelmetes hatalomként és erőként magasodnak a szubjektum fölé. A szkizofrén beteg tehát nem tudja meghaladni önmagát, énje megreked a hipnagóg hallucinációk és a paranoid téveszmék inkoherens világfenoménjében; képtelen az ön-transzcen-

denciára (Mishara 2010, 3.). E megközelítés azonban magán viseli a tudományos pszichopatológia bélyegeit, Mishara fordított útiránya nem a műalkotás felől következtet az ihlet és az intuíció működésmódjára, hanem e nehezen artikulálható tényezőket a patológiásnak tekintett tudatállapotokból eredezteti. Mishara szerint mind az irodalomra, mind pedig a vizuális művészetekre jellemző egy bizonyos „transszerű abszorbció" vagy „figyelmi kaptiváció", ami az éberléti konszenzuális világ és a privát álomvilág közötti sikamlós határon tartja fogva a művész tudatállapotát (Mishara 2010, 13.).

Habár Mishara elemzésébe beágyazta a megélt test és az objektív test fenomenológiai fogalmait, vizsgálódásaiba mégis a hagyományos pszichopatológiai interpretációk mellet érvel, melynek köszönhetően az alkotó művészt csak fokozati és nem minőségi különbség választja el az akut pszichotikustól vagy a paranoid szkizofréntől. Az eredeti husserli fenomenológiai módszer azonban az „élmény közvetlenségére" fekteti a hangsúlyt és annak adódási folyamatára (noetikus aspektus). Ha zárójelbe tesszük a pszichopatológia tárgyontológiáját, akkor azt látjuk, hogy az imaginatív horizonton fel-felbukkanó tartalmakat nem kell feltételen „hallucinációknak" vagy „téveszméknek" tekintenünk. Az intencionalitás paradigmájának szempontjából nemcsak az észleletben és az emlékezésben, hanem a fantázia és az álom tudataktusaiban is fenoménekkel (megnyilvánuló, feltárulkozó jelenségekkel) találkozunk. A fenomén nem fizikai objektum és nem is merő látszat, illúzió, hanem a tudat irányából feltáruló „tárgyiság". A pszichiátria naturalista, reprezentációs felfogásával szemben, a fenomenológia a tudat előtt feltáruló, jelenlévő tartalmakat tekinti relevánsnak, az intencionális élmény egésze az, ami a fenomenológust érdekli. Husserl megkülönbözeti az adekvát és a nem-adekvát észlelést, annak érdekében, hogy a hallucináció és a veridikus tapasztalat közötti differencia megmaradjon; de mindemellett a genetikus fenomenológia az intencionális aktusban, időben konstituálódó tárgyiságok archeológiájának (visszafejtésének) tudománya.[3]

[3] A fenomenológia célja eltávolodni az újkori elmefilozófiák rerpezentáció-felfogásától és rámutatni arra az egyszerű tényre, hogy a tudat mindig „valaminek a tudata". A korrelációs tézis értelmében a tudati és a tárgyi oldal csak mesterségesen választható el, a kettő mélységesen összefonódik a tárgykonstitúció mechanizmusaiban: „Maradjunk bár meg az önmagában leírhatatlan, megkülönböztetés nélküli szemlélésnél, melyet figyelemnek nevezhetünk, akkor is kitűnik, hogy tulajdonképpen értelmetlenség beszélni a dolgokról, melyek egyszerűen ott vannak, s éppen csak hogy szemlélni kell őket; ez az »egyszerű ottlét« bizonyos sajátos és változó struktúrájú élmények – úgymint észlelés, képzelet, emlékezet, állítás és így tovább – sorozata, s ezekben a dolog nem egyszerűen benne van, mint valami burokban vagy edényben. A dolgok, amelyek reálisan egyáltalán nincsenek meg bennük, magukban ezekben az élményekben *konstituálódnak*. Hogy »egy dolog adva van«, az nem mást jelent, mint hogy ilyen és ilyen módon, ilyen és ilyen fenoménekben *megjelenik*." (Husserl 1972, 40.).

A hipnagóg vagy autoszkóp hallucinációk terminusai természetesen heurisztikus értékkel bírnak a pszichológiai kutatások szempontjából. Ha a tudat és tudattalan kapcsolatát egyfajta tartály-metaforának megfelelően vertikális irányban képzeljük el, akkor az alvás és ébrenlét közötti fázis egyfajta „szürke, homályos zóna" a két dimenzió között. Ez az a terület, ahol a hallucinációs folyamatok működésbe lépnek. Ehhez a ponthoz azonban a művészetpszichológia is eljutott, Mishara csupán annyiban egészíti ki az „autonóm komplexus" vagy az „elsődleges folyamat" dilemmáit, hogy a *testi tapasztalat* változásit veszi górcső alá. A megtestesült elme nézőpontjának eredménye, hogy Kafka *Metamorfózis*ában egy testenkívüli élmény részletes fenomenológiai leírását véli felfedezni. A fenomenológust viszont az a furcsa jelenség is lenyűgözi, hogy az álom és ébrenlét közötti fázisban tapasztalható „hallucinációk" elevensége és intenzitása az észleleti tapasztalattal vetekszik, sőt a beszámolók tanúsága szerint, bizonyos esetben még annál elevenebbnek is tűnik. A fenomenológia az értelem- és jelentésképződés mechanizmusait az inencionalitás paradigmájában kutatja és ebben a paradigmában eltekinthetünk az olyan ontológiai kérdésektől, hogy „vajon hol lokalizálható a tudattalan?"; és hogy „milyen tudatállapotokat tartalmaz a tudattalan?". A fenomenológia az időbeli konstitúcióra fekteti a hangsúlyt mely bizonyos vélemények szerint kiegészítheti a freudi tudattalan koncepciót is (Smith 2010). Egy intencionális hozzáállás megkerüli a hallucináció kontra veridikus tapasztalat ismeretelméleti kérdését is, pontosabban ezt a dilemmát egy adott intencionális aktus elemi mozzanatának tekinti. Fenomenológiai szempontból azt látjuk, hogy az észlelet, az álom, és a köztes dimenzió a fantázia – az imaginatív horizont – egyaránt különböző törvényeknek engedelmeskedő „világfenoméneket" konstituálnak. Ugyanakkor vegyük észre, hogy az imagináció mechanizmusainak és taralmainak feltérképezésében a fenomenológia is akadályokba ütközik! Az első szembetűnő dilemma, hogy az észlelettel és az emlékezettel szemben az imaginációban még inkább problematikus megvalósítani a fenomenológiai redukciót, nem léphetünk be az „abszolút előítéletlenség univerzumába" (Husserl 2000, 47.), hanem a művészt vagy a pszichotikus beteget magával ragadja, öntudatlanságba taszítja vagy éppen megbabonázza az élményáram hérakleitoszi folyama. Továbbá ebben a *tudatelőttes* állapotban nem is beszélhetünk még kész értelemalakzatokról, Gestaltokról csupán kaotikus szimbolikus vagy éppen töredezett élményfoszlányok áramáról van szó, mely különböző affektív-érzelmi attitűdöket képviselhetnek. Felmerül a kérdés, hogy vajon milyen módon lehetne explikálni ezeket a töredezett tartalmakat? Az intuíció és az ihlet imaginatív horizontjának senki földjét – a művész és az „őrült" intuícióján kívül – a fenomenológia csak egy visszafejtés, egy archeológia segítségével ragadhatja meg. A husserli fenomenológiában a „passzív szintézis" elemzése szolgálhat a tudatosulás elemzésének támpontjául. Nézzük meg, hogyan jelenik meg a passzív szintézis elve a fenom-

enológiai pszichiátriában és az eredeti husserli fenomenológiában. A fenomenológiai pszichiátriában a passzív szintézis a pre-intencionális tartalmak integrációjában bekövetkezett károsodást jelenti, melyet az alábbi szempontok szerint csoportosíthatunk: (1) a szkizofrén páciens számára a normál esetben hallgatólagos szenzomotoros folyamatok tudatossá válnak, ami motoros zavarokat generálhat; (2) a tárgyészlelés zavarai jelentkeznek akkor, amikor túl sok percpeptuális részlet tör be a tudatba, melyek kiugranak kontextusból és a tárgyak elveszítik jelentésüket (például nem egy megszokott arcot látok, hanem annak egyes elemei ijesztő módon ugranak elő a háttérből); (3) az észlelés implicit folyamata is figyelem tárgyává válhat, melynek eredményeképpen tovább töredeznek az észlelési alakzatok, egyes részletek kiemelkednek, mások háttérbe szorulnak, új abnormális koherenciák keletkeznek a fenomenális mezőben, melyek már nem a normális, tanult alakészlelés és értelemtulajdonítás mechanizmusait tükrözik. Mindezek a perceptuális zavarok összefonódnak az egzisztenciális problémákkal, mint például a józan gondolkodás elvesztése, a teljes elidegenedés – autisztikus visszahúzódás –, állandósult stressz, testi tapasztalatok zavarai, énkép zavara és a példákat még sorolhatnánk (Fuchs és Schlimme 2009, 572.).

Husserl a passzív szintézist valóban egyfajta pre-intencionális „ősasszociációnak" tekintette, melyben az ún. „hületikus egységek" szintézise megy végbe. Hogyan működik a Gestaltok/értelamalakzatok észlelete? (Husserl 2005) Hületikus szintézis alatt itt nem csupán az érzéki szintézisről van szó, hanem érzések, késztetések, affektusok, tendenciák tág birodalmáról. Míg a pszichológiában a tudattalan tendenciák afficiáló hatásáról beszélhetünk, addig a fenomenológiai értelemben egyfajta *tudatelőttes* erőteret feltételezhetünk; egy olyan homályos intermodális szférára gondolhatunk, melynek talán a perifériás látás lehet az analógiája. Az hületikus egységek szintézise (preaffektív egységképződés) éntelenül működik, sőt kialakítja az ént, a szubjektivitást. Ullmann Tamás a következőképpen interpretálja az ént és a transzcendentális tudatot is megelőző dimenziót: „tárgy és én nélküli áramlás, az eleven jelen őspasszív áramlása, az áramló jelen anonimitása" (Ullmann 2010, 263.). Az érzéki tapasztalat és az én elemi hajtóerői és formáló erői nyilvánulnak meg ebben a rejtett dinamizmusban. Az „őshülé" domborzatát, tagolódását még nem észleli a tudat – itt még nem beszélhetünk értelem és tárgy, vagy alakkonstitúcióról: egyfajta tudattalan áramlás ez, ahol egymásba olvadnak vagy éppen differenciálódnak a különféle affektív attitűdök és a tárgyészlelet egyéb elemi aspektusai. Mishara a hipnagóg hallucinációkban találta meg az alak és tárgykonstitúció homályos zónáját, Husserl esetében pedig úgy tűnik, hogy nemcsak az álom és ébrenlét közötti határátmenetben, hanem az észlelt fenomenális mező *mögött* rejtőző „őshülében" is csupán alakulófélben lévő intencionális állapotokkal találkozunk.

A fenti rövid áttekintéssel nem az volt a célunk, hogy a fenomenológiai megközelítést a korábbi művészetpszichológiai vagy éppen művészetfilozófiai alternatívák fölé helyezzük. Figyeljünk fel rá, hogy a szemléletes – mondhatni költői képek – ellenére mennyire bajban van a fenomenológia is ezen a tudattalan területen, hiszen Husserl csak egyfajta negatív teológián keresztül tudja láttatni ezt a furcsa energetikai mezőt, mely valami rejtélyes okból kifolyólag mégis képes produktív szintéziseket irányítani, formáló képessége révén lehetővé teszi a szubjektum „világra nyílását" (Ullmann 2010, 265.). A fenomenológiai pszichiátria újdonsága abban rejlik, hogy Husserl genetikus archeológiáját nem csak első személyű szempontból próbálja újrainterpretálni az elmebetegségek segítségével, hanem az agykutatás eredményeit is megpróbálja mobilizálni, illetve integrálni a tárgyészlelés és az imagináció mechanizmusainak feltérképezésében. A transzdiszciplináris kutatás nyitott kérdéseként adódik, hogy vajon ezek a *hibrid megközelítések* mennyiben vetnek új fényt az alkotási folyamat rejtett mechanizmusaira. Mishara elemzéseit szem előtt tartva azonban érdemes visszapillantani klasszikus művészetfilozófiai és művészetpszichológiai nézőpontokra, annak érdekében, hogy a *redukcionizmus* helyett valóban egyfajta „kölcsönösen megvilágító" erejű kapcsolat alakuljon ki a naturalista természettudomány és a filozófiai/pszichológiai megközelítések között. Végül vizsgálódásainkat egy alapvető művészetfilozófiai felvetéssel szeretnénk zárni: mielőtt a műalkotások eredetét különböző agyi és fenomenológiai állapotváltozásokkal magyaráznánk, bele kell bonyolódnunk abba a kérdésbe is, hogy *vajon mit is nevezünk művészetnek és alkotási folyamatnak?* Ezt az igen gazdag és ingoványos problémakomplexumot azonban jelen tanulmány csupán jelzésértékűen közelíthette meg.

Irodalom

Andreasen, N. C. (2007). DSM and the death of phenomenology in America: An example of unintended consequences. *Schizophrenia Bulletin*, 33(1):108-112.

Baudouin, Ch. C. (1983). A katarzis. In: Halász L. (szerk.), *Művészetpszichológia*. Gondolat, Budapest, 311-318.

Bernet, R. (2002). Unconscious Consciusness in Husserl and Freud. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 1:327-351.

Dubuffet, J. (1949). L'Art brut préféré aux arts culturels. In: *Prospectus et tous écrits suivants*. Tome 1, pp. 198-202, Paris, (=engl *Art Brut in Preference to the Cultural Arts*. In: *Art brut. Madness and Marginalia*, special issue of *Art & Text*, No. 27, 1987, pp. 31-33.)

Ehrenzweig, A. (1983). Az esztétika új pszichoanalitikus megközelítése. In: Halász L. (szerk.), *Művészetpszichológia*. Gondolat, Budapest, 279-294.

Farkas A. – Gyebnár V. (szerk.) (1998). *A vizuális művészetek pszichológiája 1.* Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.

Farkas A. (szerk.) (1997). *A vizuális művészetek pszichológiája 2.* Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.

Freud, S. (1983). A költő és a fantáziaműködés. In: Halász L. (szerk.), *Művészetpszichológia*. Gondolat, Budapest, 193-200.

Freud, S. (1987). *Mózes. Michelangelo Mózese.* Európa Könyvkiadó, Budapest.

Freud, S. (2001). *Művészeti írások. Sigmund Freud művei IX.* Filum Kiadó, Budapest.

Fuchs, Th. (2007). Psychotherapy of lived space: A phenomenological and ecological concept. *American Journal of Psychiatry*, 61(4):423-439.

Fuchs, Th. – Schlimme, J. E. (2009). Embodiment and psychopathology: a phenomenological perspective. *Current Opinion in Psychiatry*, 22:570-575.

Fülep L. (1974). Az emlékezés a művészi alkotásban. In: uő, *A művészet forradalmától a nagy forradalomig I-II kötet*. Magvető, Budapest, II. köt. 605-651.

Gallagher, Sh. – Zahavi, D. (2008). *A fenomenológiai elme – Bevezetés az elmefilozófiába és a kognitív tudományba.* Lélekben Otthon Kiadó, Budapest.

Halász L. (szerk.) (1983). *Művészetpszichológia*. Gondolat, Budapest.

Hauser, A. (1978). *A művészettörténet filozófiája.* Gondolat, Budapest.

Heller, Á. (1998). *A szép fogalma.* Osiris Kiadó, Budapest.

Husserl, E. (1972). A fenomenológia ideája. In Vajda Mihály (szerk.): *Edmund Husserl válogatott tanulmányai*. Gondolat, Budapest, 27-111.

Husserl, E. (1972). *Analyses Concerning Active and Passive Synthesis*. (Translated: Anthony J. Steinbock) Cluver Academic Publishers, London.

Husserl, E. (1998). *Az európai tudományokválsága I-II*. Atlantisz, Budapest.

Husserl, E. (2000). *Karteziánus elmélkedések*. Atlantisz, Budapest.

Husserl, E. (2005). Phanatsy, Image Consciousness and Memory. In: R. Bernet (ed.), *Edmund Husserl Collected Work*, *volume XI*. Springer, The Neterhlands.

Jung, C. G. (1983). Az analitikus pszichológia és a költői műalkotás közti összefüggésről. In Halász, L. (szerk.): *Művészetpszichológia*. Gondolat, Budapest, 201-217.

Kant, I. (1979 [1790]): *Az ítéleterő kritikája.* Akadémia Kiadó, Budapest.

Kaposi M. (1994). *Intuíció és költészet – Benedetto Croce esztétikája*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.

Merleau-Ponty, M. (2006). *A látható és a láthatatlan*. L'Harmattan, Budapest.

Mishara, A. L. (2007). Missing links in phenomenological clinical neuroscience: Why we still are not there yet. *Current Opinion in Psychiatry*, 20:559-569.

Mishara, A. L. (2010). Kafka, paranoic doubles and the brain: Hypnogogic vs. hyperreflexive models of disrupted self in neuropsyhiatric disorders and anomanlous conscious states. *Philosophy, Ethics, and Humanities in Medicine*, 5(13):1-37.

Owen, G. – Harland, R. (2007). Editor's introduction: Theme issue on phenomenology and psychiatry for the 21st century. Taking phenomenology seriously. *Schizophrenia Bulletin*, 33 (1): 105-107.

Parnas, J. – Sass, L. A – Zahavi, D. (2008). Recent developments in philosophy of psychopathology. *Current Opinion in Psychiatry*, 21(6):578-584.

Sass, L. A. – Parnas, J. (2003). Schizophrenia, and the self. *Schizophrenia Bulletin*, 29(3):427-444.

Simon, M. et al. (2006). A szkizofrénia művészetterápiája. In: Trixler M. – Tényi, T. (szerk.), *A szkizofrénia pszichoterápiája*. Medicina Könyvkiadó, Budapest, 130-145.

Smith, N. (2010). *Towards a Phenomenology of Repression – A Husserlian Reply to the Freudian Challenge*. Stockholm: US-AB

Tengelyi, L. (2004). Az élménytől a tapasztalatig. *Vulgo*, 5(1):3-15.

Thomasson, A. L. (2005). First-person knowledge in phenomenology. In: David Woodruff Smith – Amie L. Thomasson (eds.), *Phenomenology and Philosophy of Mind* (pp. 115-139). Oxford: Oxford University Press.

Thompson, E. (2007). *Mind in Life – Biology, Phenomenology and the Sciences of Mind*. The Belknap Press, Cambridge.

Ullmann T. (2010). *A láthatatlan forma*. L'Harmattan, Budapest.

Vas J. P. – Gáti A. (2006). Újabb lehetőségek szkizofrén és borderline páciensek hipnoterápiájában. In: Trixler M. – Tényi T. (szerk.), *A szkizofrénia pszichoterápiája*. Medicina Könyvkiadó, Budapest, 147-174.

Vigotszkij, L. Sz. (1994). *Muvészetpszichológia*. Kossuth Kiadó, Budapest.

A femme fatale *jelensége Szerb Antal* Utas és holdvilág *című regényében*[*]

Krékits József

> „A legnagyobb kaland: a theoretikus ember kalandja a kalandok országában; a küzdelmesen mindenütt törvényeket keresőé. Törvénytelenség közepén." *(Szerb Antal)*

A femme fatale *jelenségköre*

A szépség a tökéletesség illúzióját adja. A „szépség" meghódítója abba a hitbe ringathatja magát, hogy ezzel a tökéletes tárgyat birtokolja. Ez kárpótolja a korai sérülésekért, az elsődleges tárgy (az anya) tökéletlenségeiért. A *femme fatale* jelenségköre is ide tartozik: a szépséges nőért hozott semmilyen áldozat nem túl nagy, mert a tökéletes kárpótlás illúzióját csillantja fel. Sőt, az érte hozott *áldozat szentesíti a célt*: minél nagyobb az áldozat, annál értékesebb a nő, annál inkább idealizálható. Azaz érte érdemes meghozni a legnagyobb áldozatot, akár a halált is. Persze a szépség nem megváltó, és a tökéletesség is csak a külsőre vonatkozik, a csalódás pedig előbb vagy utóbb törvényszerű. Ekkor válik a tündér sárkánnyá. És ilyenkor válthat át a szerelmi vágyódás halálvággyá (vagy ölésvággyá), ezzel párhuzamosan pedig az imádott nő a 'végzet asszonyává' alakul át. Ha nem érhető el a tökéletes kárpótlás, akkor nincs értelme az életnek. Nem nehéz ebben felfedezni a „minden vagy semmi" jellegű gondolkodást, a depresszív kognitív disztorziót. Persze főként krízis-helyzetekben éleződik ki ennyire a kérdés, ahogyan Szerb Antal regényében is a pubertáskori és az életközépi krízis kerül párhuzamba, vetül egymásra, illetve a megoldatlan pubertás krízis torkollik törvényszerűen életközépi krízisbe.

Az Ulpius ház szerepjátékai

A regényben Ulpius Évába szerelmesek a kamasz fiúk, köztük saját testvére, Tamás is. Az Ulpius-testvérek korán (nem derül ki, pontosan mikor) elvesztették anyjukat, szerintük szívtelen, mogorva, később alkoholistává váló apjuk

* Munkámat Kézdi Balázs emlékének ajánlom. (*K.J.*)

kergette őt a halálba. Így a testvérek sokkal jobban egymásra vannak utalva, mint szokványos esetben. Tamás testvérétől, Évától várja az anyavesztés pótlását, hiszen ő a hozzá legközelebb álló nő. Éva természetszerűleg nem képes helyettesíteni az elveszett anyát, mivel az anyai szeretetet javarészt ő is nélkülözte, tehát nagy a valószínűsége annak, hogy nem is tudna elég jó anya lenni. (A regény végén Éva már több mint 36 éves, és még nincs gyereke, még az ideális partnert keresi.) Így a testvérek közt egy szado-mazochisztikus, erotizált kapcsolat jön létre, legalábbis a szerző ezt sejteti. Mindenesetre dramatizált formában ezt játsszák el nap mint nap fantáziált, rögtönzött színjátékaikban, ahol Éva a szadisztikus ítélethozó a mazochistaként viselkedő Tamással szemben. Ez pont a fordítottja annak, ami valószínűleg a szülők közt lejátszódott, ahol az apa viselkedett szadisztikusan a mazochista anyával szemben. Azaz a lány az agresszor apával, a fiútestvér az áldozatszerepbe került anyával azonosult a jelek szerint. Ez a negatív Ödipusz-komplexus homoerotikus kapcsolatteremtésnek is lehetne kiindulópontja, erre majd a későbbiekben térek ki.

A drámajáték többszereplőssé tétele miatt szükséges bevonniuk újabb és újabb szereplőket a játékba, de mindig csak fiúkat, hogy Éva hegemón szerepe megmaradjon, neki ne kelljen rivalizálnia senkivel, míg a fiúkat megversenyezteti egymással. Ekkor vonódik be a játékokba a főszereplő, Mihály is. Nemes Lívia (1998) szerint Évából hiányzik az erotikus csábítás, ezért lesz idealizálható tárgy. Tény, hogy rejtélyessége, kiismerhetetlensége, távolságtartó, elérhetetlenséget sugárzó alakja és szépsége kedvez a fiúk projekciós készenlétének, azaz mindent belelátnak, amire szükségük volna. Ugyanakkor az erotikus csábítás hiánya testvére számára anyaszerűvé teszi Évát, míg a többi fiú előtt az „égi szűz" archetípusát jeleníti meg. (Később 20 éves kora körül viszont igazi kacér nővé válik, ekkor szeret bele igazán Mihály is. Csábító szépségét ekkortól igyekszik kihasználni saját előnyei érdekében az antant tisztek körében.) Másrészt viszont szerepjátékaikban inkább a „halál angyalaként", halálosztóként jelenik meg, így a párkák sorsot szabó árnyéka is rávetül. Azaz Éva-ősanyaként élet és halál úrnője, a 'végzet asszonya'. A játék belső logikája szerint Éva az, *akiért,* vagy *aki által* kell meghalniuk a fiúknak. Ezt a pubertás korú fiúk nagyon élvezik. Azaz egy szado-mazochisztikus viszonyban komplementer szerepek találkoznak. Éva szerepében benne van haragja az apjával szemben, aki véleménye szerint „megölte" anyjukat, és annak halála után is elhanyagolta gyerekeit. Az apa iránti harag kiterjed a többi férfira is, akik „tönkreteszik" a nőket. Másrészt a rávetített idealizáló projektumoknak nem tud megfelelni, ez frusztrálja őt. Az őt idealizáló projekciók kétféle magatartást váltanak ki belőle. Az egyik, hogy megpróbál megfelelni ezeknek és *eljátssza* az ideális nőt. Ez azonban csak időlegesen sikerül neki, hiszen nem tud megfelelni a rávetített elvárásoknak, nem képes viszo-

nozni a feléje irányuló érzelmeket, valójában magányos marad. Ez belső konfliktust okoz, ezért ki kell próbálnia az ellenkezőjét is, azt, hogy mi a helyzet akkor, ha nem a rá kiosztott ideális nőszerepet játssza el, hanem megpróbálja önmagát adni. Vajon akkor is elfogadják-e a szerelmes fiúk? Ez az önfelvállalás azt is jelenti, hogy meg kell jelenítenie a benne lévő haragot is a férfiak irányában. Ez a harag jelenik meg benne szadisztikus szerepjátékaiban, melyek által bizonyos fokig le is vezetődik. A harag következményeivel való szembesülés a játékban – a kivégzett vagy érte öngyilkosságot elkövetett férfiak látványa –, katarzist vált ki belőle. A katarzis csökkentheti a benne lévő haragot, és némi empátiát kelthet benne a férfiak iránt.

Kitérő a Rögtönzések Színházába

Jacob Lévy Moreno ír le egy hasonló megfigyelést az általa létrehozott Rögtönzések Színházában. Egyik állandó színésznője, Barbara mindig angyali nőket játszott a színpadon. A lányba pont a színpadon játszott szerepei miatt szeretett bele egy színpadi költő, majd el is vette feleségül. A fiatal házas férj egyszer felkereste Morenót, és elkezdett panaszkodni a párjára, hogy az otthon egyre elviselhetetlenebb sárkányként viselkedik. Moreno ettől kezdve „közönséges nő" szerepeket osztott a színésznőre, aki azokat is kiválóan és nagy sikerrel játszotta el. Ezzel párhuzamosan az otthoni veszekedések fokozatosan elmaradtak. Sokszor már a veszekedés elején elnevette magát a színésznő, mert eszébe jutottak a színpadon eljátszott jelenetei (Pörtner, 1974).

Az incesztuózus szerelem bűntudatot kelt az Ulpius testvérekben. A kényszerszerűen ismételt dramatikus megjelenítése a kettejük közti beteljesíthetetlen vágynak, majd ezen vágy leküzdésének, elpusztításának, dramaturgiailag rituális gyilkosságokban és öngyilkosságokban jelenítődik meg. A kényszer egyik fontos aspektusa, hogy „segítségével elkerülhető, ill. megszüntethető legyen valamilyen gonoszság, szennyeződés, fertőzés, veszélyeztetettség, rendezetlenség" (Mentzos, 2003, 157.). A „vérfertőzés" a fenti felsorolás mindegyik elemét tartalmazza. Így a dramatizált játékok felfoghatók a kettejük kapcsolatának megsemmisítéseként is. A kényszeres rítusok azon túl, hogy konzerválni akarnak egy helyzetet, magát a valódi kapcsolatteremtést is ellehetetlenítik, sablonossá téve azt. A kényszerbeteg kényszeres rituáléival szabályozza a távolságot a hozzá közelállók irányában.

Évának ez a hatalom nárcisztikus kielégülést hoz, míg Tamás és a fiúk mazochista módon azonosulnak Évával, az agresszorral. Ezért kell Tamásnak megkísérelnie újból és újból az öngyilkosságot, mígnem Éva segédletével egy későbbi időpontban sikerül azt véghezvinnie. Így a valóságban is megsemmisítik a mindkettejük számára vágyott, de tiltott és ezért elviselhetetlen kapcsolatot.

Lehetséges, hogy Tamás esetében a korán elvesztett és el nem gyászolt anyával való újraegyesülés fantáziája is megjelenik az öngyilkossági fantáziában, míg Éva visszautalja öccsét halott anyjukhoz, mivel nem képes pótolni őt, így a kapcsolat számára megterhelő.

Éva és a fiúk színjátékaiból hiányzott a morenói *szerepcsere*, és persze a szabályozó „terapeuta" is, akinek az apának vagy egy érettebb személyiségű „rendezőnek" kellett volna lennie.

Életközépi visszavágyódás a kamaszkorba

A regény jelenidejében Mihály, a főszereplő elhagyja újdonsült feleségét, Erzsit a nászútjukon, mert még nem jutott túl Évához fűződő nosztalgikus szerelmén. Az olaszországi környezet (tudja, hogy Éva valahol Olaszországban él, talán nem véletlenül választotta ezt az országot nászútként) és az Erzsi számára felidézett kamaszkori emlékek előhozzák belőle a régi érzéseket. Az egyik állomáson leszáll cigarettát venni, és véletlenül egy másik vonatra száll vissza. (Hogy ez mégsem volt teljesen véletlen, azt előrevetíti a szerző azzal, hogy Mihály még előző nap kiveszi Erzsi tárcájából a saját csekkfüzetét, ami addig Erzsire volt bízva.) Mikor észleli tévcselekménye következményét, valahogy sorsszerűnek fogadja el azt, és innen kezdve kifejezetten bujdosik Erzsi elől. Visszavágyik kamaszkorába (a regény idejében 36 éves, pont annyi, mint az író a regény megjelenése idejében 1937-ben), amikor a drámajátékok adták meg számára a szublimáció és a feszültség-levezetés lehetőségét, és biztosították a társakat a játékhoz, ahol egyszerre volt szerző, szereplő és néző is, bár a rendező nem ő volt. A rendezést egész addigi életében nem tudta megvalósítani. Sajátos módon mind Erzsit, mind Évát idegennek érzi. Erzsi esetében ez konkrét idegenség: „bántani kezdte, hogy így kiadta magát. Erzsinek… egy idegen nőnek…" (Szerb, 1980, 69.). Évával kapcsolatban valami misztikus részesedést (*participation mystique*) (Jung, 2003) érez, míg Erzsi, az elérhető nő nem érti meg az ő Évához fűződő érzéseit, ezért marad idegen. Éva esetében az idegenség vonzó, ezt így fogalmazza meg: „Éva már egészen más nő, idegen, nagyszerű és gyönyörű nő, ugyanakkor, amikor a régi Éva is, elveszíthetetlenül hordja magában ifjúságom beteg és sötét édességét." (Szerb, 1980, 69.). Erzsi, az elérhető nő esetében pedig az idegenség taszító, mert a konformitást, az idegenbe való beolvadást, az én-vesztés félelmét idézi fel benne. A szerző leír egy harmadik fajta *vonzó idegenséget* is egy harmadik nővel kapcsolatban. Ő Millicent, a gazdag-szegény amerikai nő, egy igazi szerelmi kaland, Mihály olaszországi útjának epizódja. Vele Rómába indulása előtt találkozik. „Az idegen nő egy kissé az ifjúságát jelentette. És a felszabadulást, Erzsi után, a sok komoly év után." (i.m. 127.). „Ó, az idegen nő teste, mit jelent annak, aki a szerelemben a fantáziát kergeti és nem a fiziológiai

tényeket!" (i.m. 129.). Ha a valóság nehezen elfogadható, túl rideg, akkor a fantáziának kell kompenzálnia azt. Valószínűsíthető, hogy ez a sokféle idegenség egyben saját idegenség-érzésének kivetítése a nőkre Mihály részéről. Emiatt az „idegen" hol ismerőssé és vonzóvá, hol ijesztővé és taszítóvá válik.

Idegenség-érzés: kortünet vagy kórtünet?

Már az Erzsivel közös útjuk elején is fokozottan keresi az egyedüllétet, valami déja vu-szerű régi ízt keres: görög bort Velencében az új olasz ízek helyett. Persze nem találja meg, helyette a sikátorokat találja, amelyek elbűvölik, mint annak idején a budai várbeli házak: „miért érezte úgy magát, mint aki végre hazaérkezett?" (i.m. 10.). Idegenben érzi magát otthon, mert otthon idegennek érezte magát. Ez egyben a szerző idegenség-érzése is, nem hiába idézi mottóként a regény első része előtt Villont: „Lázongva vallok törvényt és szabályt. / S most mi jön? Várom pályabéremet, / Mert befogad s *kitaszít a világ*." (Villon, 1971, 184. kiemelés tőlem, K. J.) Vagy a kortárs költővel szólva: „hisz *kitaszít* / *a világ* így is olyat, akit / kábít a nap, rettent az álom." (József, 1977, 393. kiemelés tőlem, K. J.) Csak megjegyezném, hogy József Attila verse 1936-ban íródott, a regény megjelenési dátuma 1937. A szerző 23 évesen azzal a tervvel fejezi be rendszeres naplóírását, hogy színházrendezőnek készül, próbákra jár be a színházba, és ősztől Berlinben szeretné folytatni tanulmányait. 1924. VI. 24-én a következőket írja naplójába: „A legfontosabb talán, hogy belé kapcsolódtam immár a színházba: bejárok próbákra, és jól érzem magam a színházban; a Fremdgefühl (idegenségérzés) sokkal kisebb, mint máshol, és a kedv sokkal nagyobb." (Szerb, 2001, 259.). Utóbbi verseket és a szerző *Naplójegyzetei*t azért is idéztem, hogy aláhúzzam, az idegenség és a kitaszítottság érzése *nem csak* Szerb Antal zsidó származásából adódik, hanem a művészek sajátos helyzetéből, lelki alkatából is. Ennek magyarázatára cikkem befejezésében térek ki.

Ez az otthontalanság- és idegenség-élmény megismételteti Mihállyal a gyerekkori és kamaszkori csavargásokat az Erzsitől való elszakadás után. Az otthontalan otthont keres. Újraélednek nosztalgikus érzései a régi épületek iránt, amelyekhez régen volt történeteket és embereket asszociált már a Várban is, valamiféle aranykor iránti vágyódással. A múlt idők idealizálása összemosódik saját múltjának felmagasztalásával. Az elveszett Paradicsom iránti vágy nemcsak a gyerekkorba való visszavágyódás, hanem talán egy korai harmónia utáni nosztalgia kifejeződése is. Többen leírták már, hogy a ház anya-szimbólum. Később a ház pótolja az anyaméh védő, melegen tartó funkcióját. Ezt látszik alátámasztani a szerző *Gondolatok a könyvtárban* című írásából vett részlet: „A gyermek, aki még anyjától nem szakadt el, akinek minden életaktusát még anyja írja elő, még nem individuum. Még nem

nehezedik vállára az egyéni élet rettenetes felelősségtudata;… a szülői mindenhatóság körülöleli gyámolítóan." (idézi Nemes, 1998, 113.).

A nők kamaszkori idealizációja

Mihály Tamással együtt rajongott a keltákért, a Grál-mondáért, a Parsifalért. A hősi, lovagi múlt követendő példaként jelenik meg előttük. Emma Jung és szerzőtársa, Marie-Louise von Franz (2002) hívják fel a figyelmet arra, hogy a Grál-legenda elterjedése idején, a 12-13. században jelenik meg a *Frauendienst* (nőtisztelet/nőkultusz) és a *Minnedichtung* (lovagi szerelmi költészet), melyben a szerelem és a nő az idealizáció „misztikus élménye és tárgya". „A kelta képzeletvilág egyik különösen hangsúlyos eleme volt, hogy hittek valamely túlvilági tartományban, ami nem annyira az elhunytak tartózkodási helyét jelentette, hanem – ahogyan nevezték – *„az élők országát"*, egyfajta elíziumot, a halhatatlanok lakóhelyét." (Jung, von Franz, 2002, 22-23. kiemelés az eredetiben). Így, amikor a halálvágy fogalmát próbáljuk megragadni a regényben, akkor bele kell kalkulálnunk a kelta mitológia halhatatlanság iránti vágyát is. Azaz Mihály irracionális halálvágya egyben a meghaltak, főként a számára halhatatlan Tamás utáni vágyat is jelentette, a találkozást vele holtában az „élők országában". És persze benne van a goethei „Halj meg és szüless újjá!" (*Stirb und werde!*) parancsa is.

A kontrollvesztés félelme és vágya

Mihály esetében a tények uralmához való alkalmazkodás állandó és túlzott önkontrollhoz, konformizmushoz vezetett, amely gátolta az önérvényesítést és kreativitást, egyúttal az agresszió elnyomását szolgálta. Ez a fokozott erőfeszítés a kontroll megtartásáért vezetett a kontrollvesztés félelmét szimbolizáló tünethez, az „örvényhez". Persze van olyan élmény, amelyben a kontrollvesztés kívánatos, ez az orgazmus élménye. A kor által elfojtott szexualitás azonban nem engedi ezt meg, így csak kerülő úton, szado-mazochisztikus szimbolikus játékokban elégülhet ki ez a kontrollvesztési késztetés. Kétfajtában: az egyik a gyilkosság, mint a totális kontroll a másik felett, illetve az áldozat részéről a kontroll elvesztése; a másik az öngyilkosság, mint totális kontroll önmaga felett, majd a halállal az önkontroll-vesztés teljessége. Az ilyen tartalmú darabokat nézték meg a Nemzetiben, és ilyen történeteket találtak ki eljátszás céljából. Különösen a hosszú agóniákat szerette Mihály eljátszani, ez helyettesítette a játékban az orgazmust. Ide kívánkozik egy Erikson idézet *A fiatal Luther* című könyvéből: „Fel kell figyelnünk a nagy lázadók egyik sajátos vonására: arra, hogy hasadás van bennük a megadás csábítása és az uralom szükséglete között." (1991, 226.) Ez megfeleltethető az agresszor-

ral való azonosulás dinamikájának (Freud, 1994). Az agresszorral való azonosulás által egyúttal megvalósul Mihály áldozat-szerepe is. Amikor a regény végén Éva keze által akar meghalni, akkor már nemcsak az agresszorral azonosul, hanem az áldozattal, Tamással is, azaz ő is *ugyanúgy* akar meghalni. Ez a kétoldalú hasított azonosulás egy komplementer szereppáros mindkét oldalával (Thomä, Kächele, 1992) jelzi Mihály identitásdiffúzióját és bűntudatát egyaránt. Ezt támasztja alá az is, hogy Mihály akkor lesz igazán szerelmes Évába, amikor az Szepetneki segítségével ellopja aranyóráját, amit apjától kapott. Tamás beszéli le róla, hogy feljelentést tegyen az óra miatt, mikor még Mihály nem jön rá, hogy ki lophatta el az óráját: „Nem érdemes. Hagyd. Persze hogy ellopták. Tőled mindent el fognak lopni. *Mindig te leszel az áldozat*. Te azt szereted." (Szerb, 1980, 67. kiemelés tőlem K. J.) Mikor rájön, hogy csak Éva és Szepetneki lophatták el az aranyóráját egy átöltözéses társasjáték során, beletörődik. Úgy értékeli, hogy a korábbi játékok itt váltanak át élesbe, tehát Évának igazán szüksége van őrá: „Ha Éváért történt, jól történt. (…) Attól kezdve szerelmes voltam Évába." (i.m. 68.). Azaz Mihály áldozat-szerepbe öltözésével válik számára Éva *femme fatale*-lá. Ennek a passzív szerepnek a felvétele egyben részleges felmentést is jelent a főhős számára a felelősség alól.

A kamaszkor örvénylései

Az örvény a Tamással való első találkozás után elmúlik, ahogy ezzel együtt kamaszkori magánya is megszűnik, és csak itt, olaszországi magányában tér vissza újra a tünet. Nemes Lívia (1998) szerint az örvény a látens homoszexualitás tüneti kifejeződése, a kamaszkori erős ösztönkésztetések kontrollálhatatlansága folytán, amely ettől kezdve szublimálhatóvá válik a közös játékokban. Véleményem szerint inkább a serdülőkori érzések és élmények másokkal való megoszthatósága gyógyítja ki tünetéből Mihályt, de nem gyógyul ki passzív, dependens, mazochisztikus személyiségproblémájából. Míg Éva inkább aktív, férfias azonosulást követ, addig Tamás és Mihály inkább nőies karaktervonásokkal bírnak. Egymásban saját tükörképüket, *hasonmásukat* (Freud, 1998) látják, ezért jól értik egymást, és ez saját idegenség-érzésüket csökkenti. (A hasonmás-jelenségre a későbbiekben részletesen visszatérek.) Ez azonban nem akadályozza meg őket egy közös öngyilkossági kísérlet kivitelezésében. Ez – bár a bevett szer alkalmatlansága miatt meghiúsul – valóban utalhat az együttes kontrollvesztés homoerotikus jellegére. A későbbiekben Mihály pontosan ugyanúgy szeretne meghalni, mint barátja, Éva asszisztálásával. Ezt a tervezett eseményt Mihály „nagy aktusnak" (i.m. 317.) nevezi ugyan, de itt Évára gondol. Az Éva iránti szerelme beteljesületlensége miatt tervezi a halált, amely szerelem így fantáziájában egy szado-mazo-

chisztikus aktusban mégis beteljesülhetne. Mihály egész addigi életében nem azonosult jobban mással, mint Tamással. Fiatal korában aztán az azonos nemű társ iránti rajongás átvált Éva, a nő iránti vágyba. A látencia korából kinövő serdülők, azonos nemű társaik közt megerősítve nemi identitásukat kezdenek el a másik nem iránt érdeklődni. Ez utóbbit azonban hátráltatja a kor valláserkölcse és iskolarendszere, melyben még nincs koedukáció. Így a bontakozó szexualitás csak azonos neműeket talál maga körül. Mivel a homoerotika is tiltva van, helyette eltolással szado-mazochisztikus játékokban és „önfertőzésben" vezetődik le a libidó. Az „önfertőzés" kifejezés rámutat az onánia elítélt, kirekesztett voltára. Az iskolarendszer ilyen irányú torzításait írja le többek közt Ottlik Géza *Iskola a határon*, vagy lányokra vonatkoztatva Kaffka Margit *Hangyaboly* című regénye is.

Azért térek ki részletesebben erre a témakörre, mert a szerző 2001-ben megjelent naplójegyzetei (Szerb, 2001) kapcsán fellángolt egy vita Szerb Antal nemi irányultságáról. A *Naplójegyzetek* 1914–1918-ig tartó fejezeteiben (*Szerb Antal piarista cserkész feljegyzései*) valóban sok utalás van arra, hogy mennyire törekedett arra, hogy a többiek elfogadják, szeressék. Egyrészt szinte vájkál saját dekadenciájában, 1918. nov. 28-i bejegyzésében 21 pontban lajstromozza ezt. Csak felsorolásszerűen említek meg pár pontot: „a legcifrább különcségek", „nincs olyan perverzió, amelyből ne lenne egy kevés bennem", „elsős koromban szerelmes voltam egy fiúba", „hajlamaim a magam-megalázásra, a szenvedések iránt", „az önfertőző gyerekek iránt szinte nemi szimpátiát éreztem", „mindig hipochonder voltam, mindig a betegséget, a beteget kerestem magamban" (Szerb, 2001, 60-61.). Azt, hogy mire is reakció ez az önostorozás, egy korábbi bejegyzés magyarázza ugyanebben az évben (jún.17.): „egészen *elkanászosodtam*. Úgy érzem, hogy most már nem vagyok »Szent Antal a pusztában«. Minden pirulás nélkül tudok csúnya szókat mondani. Pedig szégyellem magam érte." (Szerb, 2001, 56. kiemelés az eredetiben). Ezt megelőzően volt egy erősen vallásos korszaka a szerzőnek, amikor a fiúk Szent Antalnak csúfolták. A vallásosság alóli felmentésként, illetve az abból való átcsapásként is értelmezhető ez a „dekadencia", de általa lehetett a fiúk előtt is feltűnni. Másrészt már ekkor kezdenek kirajzolódni benne egy művészi identitás körvonalai, melyhez egyfajta dekadencia, különcség-póz is hozzátartozik. Az 1919-ben íródott *Hogyan halt meg Ulpius Tamás?* című novellája (Szerb, 2001, 290-300.) kapcsán Nagy Csaba a következőket veti fel az előzőekben érintett 21 pontos lista és a novella alapján: „Ezt a mármár megmosolyogtató akkurátussággal összeállított listát aligha tekinthetjük egyébnek, mint leszámolásnak mindazzal, ami Szerb Antalt Térey Bennóhoz fűzte. És persze felkészülésnek is az 1919 nyarán formába öntött novellára, ahol Ulpius Tamásban az író elsősorban saját, kamaszkori nonkonformizmusát, karakterének szégyellt vonásait öli meg." (Nagy, 2001, 305.). Benno

Térey Gábornak, a Szépművészeti Múzeum régi képtára igazgatójának fia volt, Szerb Antal korrepetálta őt 1915-től, mivel három tárgyból is megbukott. Ő lehetett az előképe Ulpius Tamásnak, a naplóban fennmaradt feljegyzések szerint szoros barátság szövődött köztük, mely 1918-ra megszakadt. Kétségtelen, hogy ennek a fiúbarátságnak voltak homoerotikus összetevői is, erre utal a *Naplójegyzetek*ben, hogy Oscar Wilde-ot és Paul Verlaine-t jelöli meg „nagynevű elődeiként", akik tudvalevőleg homoszexuálisok voltak. Hogy a leszámolás mégse végleg történt meg, azt bizonyítja a regény is, hiszen 36 évesen újra „meg kell ölnie" Ulpius Tamást. (A valóságban nem tudunk Térey Benno öngyilkosságáról, egy korabeli feljegyzés bizonyítja, hogy 1927-ben még élt, míg a novella 1919-ben született [Nagy, 2001].) Ez a fajta megölése a saját „perverz" vágyaknak nagyon kedvez a homofóbiás ellentétbe fordításnak. Havasréti József (2002) hívja fel figyelmünket arra, hogy Szerb Antal hajlamos „fonákjukról nézni a dolgokat, mindez vonatkozhat Szerb értékrelativizmusára és iróniájára is. Nyughatatlan, állandóan ellentétek között vibráló gondolati és érzelmi működésének jellegzetes műveleti eleme a *megfordítás,* a dolgoknak, viszonyoknak, érzelmeknek visszájáról való megközelítése vagy szemlélete." (Havasréti, i.m. 981.). Bizonyosan nem véletlenül idézi mottóul a már hivatkozott Villon versrészletet, melynek címe: *Ellentétek* (Villon, 1971). Ezt alátámasztani látszik saját életében is az, hogy a napló tanulsága szerint egyetemistaként hirtelen egyszerre 4-5 nőnek is elkezd udvarolni, mintegy a „perverz" korszak lezárásaként. Ugyanakkor nagyon sok gátlás is van benne a nők iránt, későbbi első (majd válásuk után újra összeházasodva a második is ő volt) felesége iránti szexuális vágyait csak hosszú udvarlási periódus után meri realizálni. Az 1920-1924-ig tartó részletes feljegyzésekből *(Feljegyzések és elmélkedések,* Szerb, 2001, 67-266.) nem derül ki, hogy túljut-e ez az udvarlás a pettingen. Egyúttal a fiúbarátokkal való kapcsolatot egyre inkább a rivalizálás jellemzi, a bensőségesség csak a barátnőkkel jön igazán létre. „A barátság fonákja: hol rontja meg tisztaságát a homoszexuális vonzalom?" – teszi fel a kérdést Havasréti a *Naplójegyzetek*ről írt esszéjében (Havasréti, 2002, 982.). A homofóbia eltávolít az azonos neműek iránti bensőséges barátságoktól, és kiszolgáltatottabbá teszi ezáltal az egyént az ellenkező neműek irányában. Mihály sem talál Tamás halála után fiúbarátokra, ezért túlérzékeny Erzsi „érzéketlenségére". Tőle szeretne mindent megkapni: barátságot, szerelmet egyaránt. Ezért marad számára Éva az „egyetlen" esély. Ez viszont ismét analógia az író ifjúkori énjével, mivel az 1924. I. 29-i naplójegyzet tanúsága szerint egy *-gal jelölt barátnőjével az alábbiakról konzultáltak: „Beszélgettünk a férfiasság attitűdjéről; a férfi-barátok hiányáról – máma én bizonyos fokig egyedül vagyok Magyarországon." (Szerb, 2001, 204.). Érett férfikorában valószínűleg túljut ezen a szerző, azaz tézis (homoerotika), majd antitézis (homofóbia) után létrejön a szintézis az énhatárok stabilizáló-

dásával. Ezt jelzi 1938-ban, a könyv megjelenése után egy évvel kötött új házassága Bálint Klárával.

A kísérteties hasonmás

Az elfojtott, de túl nem haladott visszatér *kísérteties* (Freud, 1998) formában. A regényben ez kétszer is megtörténik, először mikor Tamás halála után Évát keresi Londonban, és egy falikárpit mögött Tamás szemeit véli felfedezni és ijedtében elrohan, hiszen akkor Tamás már halott. Később kiderül, hogy Éva testvér-szemei voltak, aki csak így, félig elrejtőzve mert Mihállyal találkozni. Másodszor, mikor a temetőben jelenik meg neki Tamás alakja hallucináció formájában, egy kimerült, szenzorosan deprivált állapotban. Freud szerint a kísérteties „motívumok mind a hasonmás-jelenséghez (*Doppelgänger*) kapcsolódnak, tehát olyan személyek megjelenéséhez, akiket hasonlóságuk miatt azonosnak kell tartsunk" (Freud, 1998, 71.).

A fentieket támasztja alá az is, hogy Mihály tünete ismét a kamaszkori magány megismétlődésekor, az Erzsitől való elszakadás után jelenik meg újra, ami ekkor ismét halálfantáziákkal párosul. A halál is örvény, az én-vesztés lehetősége, hasonlóan az orgazmushoz (*la petite morte*, „kis halál"). A halál ekkor egyértelműen a megnyugvás, a szenvedéstől való megszabadulás jelentésével bír Mihály számára. Hasonlít ez számomra a buddhizmus nirvánájához, csak itt egy ki nem elégítő szadisztikus Nő végső kegyelemdöféseként jelenik meg.

Mulasztás-szorongás és újrakezdési fantázia

Mihályt mulasztás terheli Éva meghódítását illetően, mivel meg sem próbált igazi szerelmi kapcsolatba kerülni vele, így ki sem ábrándulhatott belőle. Éva megmaradt idealizált, de visszautasító tárgynak, akivel Mihály függő viszonyban maradt, ezért manipulálható általa. Ez az önmagával szembeni adósság-, vagy mulasztás-szorongás (a Dasein-analízis egyik központi fogalma, németül *Schuldangst*) (Helting, 2007) vonzza vissza saját múltjába újrakezdési fantáziaként. De nevezhetjük ezt a kleini nómenklatúra szerint jóvátételi, reparációs indíttatásnak is (Segal, 1997). Mihály szüleitől is anyagi függőségben él, olaszországi tartózkodásának meghosszabbításához is apjától kér anyagi támogatást. Valószínűleg nem tanulta még meg az anyagi korlátokat a sajátjaiként kezelni. Ez egyrészt azt támasztja alá, hogy az individuáció-szeparáció fázisában ragadt benne, másrészt, hogy az öngyilkossági gondolatok sokszor újjászületési, újrakezdési fantáziákkal párosulnak, egy elrontott élet kijavításának vágyával. Már Erzsi feleségül vételében is volt jóvátételi motívum, mivel elcsábította férjétől: „El akarta feledtetni Erzsivel, hogy milyen jó férjet hagy

el a kedvéért, és különben is, »mindent jóvá akar tenni«, kamaszkorára visszamenőleg." (Szerb, 1980, 82-83.).

A libidinózus halálvágy

Mihály Rómában, útjának utolsó állomásán pénzt kér levélben családjától kinti tartózkodása meghosszabbítása céljából, ami ugyanakkor indirekt segítségkérés is akcidentális krízisében. Bátyja azonban csak annyit küld, amennyiből az időközben keletkezett adósságait rendezheti, így próbálva kényszeríteni öccsét a visszatérésre. Mihály megtagadja a hazatérést bátyja, Tivadar levelére, amelyben legalább annyi vád és rejtett visszautasítás van, mint amennyi felszínes hazahívás. Mihály nem lát más alternatívát, más autentikus önmegvalósítást jövőjére nézve, csak külső megváltást remél Évától. Tőle a megváltó szerelmet, vagy a megváltó halált. Jól példázza ez a krízis dinamikus beszűkülésének lélektani jegyeit (Ringel, 1974). Kézdi Balázs *A negatív kód* című könyvében (1995) leírja, hogy a tagadás nyelvi megnyilvánulásainak túlsúlya hogyan jelzi előre az önpusztítás lehetőségét. A negatív kód egyfajta tagadó túlsúlyú kommunikáció, mely a magyar nyelvben van kódolva. A szerző szerint: „izomorfia létezik a kutatás során feltárt *negatív kód* és az *önpusztítás*, valamint az *önpusztítás* és a *magyar kulturális konfiguráció viszonystruktúrái között*. Ebből következik, hogy a tagadás nemcsak az öngyilkosság nyelvi jele, hanem a kultúra kódja is" (Kézdi 1995, 123. kiemelés az eredetiben). A kultúrában benne van az öngyilkosságra vagy a krízishelyzetre való reakciója is a környezetnek. Azaz a „kultúra kódja" alapján nemcsak az öngyilkos-jelölt kommunikál tagadással, hanem gyakran feléje is tagadó (megtagadó, kitagadó, letagadó) és elutasító megnyilvánulások irányulnak. Sőt a krízis tudomásul nem vétele is a probléma letagadásaként jelenik meg. Azaz a szuicídiumra készülő egyén a feléje irányuló elutasítással azonosulva, megerősítve látja saját létének elutasítását. A krízis mint probléma tagadása egyben a segítség megtagadását is jelenti, amit a jelölt önmaga létének tagadásaként érzékel. Azaz a nyelvi viselkedés is interaktívan hozza létre eredményét.

Kernberg (2004) nézete szerint a fájdalmas, félelmet, haragot keltő negatív tapasztalatok egybemosódnak az anya korai ellenséges, elutasító válaszaival, ez vezet a halálösztön kialakulásához. Ennek következményeként a halálösztön primitív felettesén-kezdeményként fejeződik ki és projektív, externalizáló mechanizmusok által a jelentős másokat üldözőként jeleníti meg. Ezen üldözők haragjával introjektíven azonosulva jön létre az ön-destruktivitás, míg a projektív mechanizmusok miatt a környezet üldözőként való észlelése az, ami lerombolja a jelentős másokkal való kapcsolatot. Kernberg egyet ért Greennel abban, hogy indokoltnak tűnik a „halálösztön" terminus használata ezekre az antilibidinózus erőkre. Véleményem szerint ha a „halálösztön"

kifejezést metaforikus értelemben kezeljük, és nem valódi biológiai ösztönként, ahogyan Freud tette, akkor elfogadható a terminus.

Mihályban a halálvágy a kacér, de elutasító anyával való azonosulás. Ez az azonosulás az elutasítottsággal létrehozza benne az élet, a jövő elutasítását. Ezért kacérkodik a halállal. Lehet a halálösztön antilibidinózus, de a szerző a halálvágyat sokkal inkább erotizált formában írja le, mint Kernberg. Az etruszkok archaikus kultúrájáról a következőket írja Szerb Antal: „A halál egy ringyó, aki elcsábítja a legényeket. Rettenetes nagy vaginával ábrázolják. … Onnan jöttünk és oda megyünk… Egy erotikus aktus révén és egy nőn keresztül születünk, egy erotikus aktus révén és egy nőn keresztül kell meghalnunk, a halál-hetairán keresztül, aki az Anya nagy ellentéte és kiegészítője… mikor meghalunk, visszaszületünk…" (Szerb, 1980, 225.). A nyilvánvalóan jungi hatást tükröző leírás jól példázza az anya kitüntetettségét az életvágy szempontjából. Ilyenkor úgy zárul rövidre a kör, hogy eleve az anyához hasonló, problémás nőt választ, akivel megismétlődik az eredeti tapasztalat. Ezért ritkán jelentenek a nagy szerelmek igazi korrektív érzelmi élményt, inkább az ismétlési kényszer jármába fogják be az ösztönsorsot (Szondi, 1996). Azaz az ismétlési kényszer jegyében Mihály az elutasító anyához hasonló társat keres és talál Évában. Ez avatja Évát a végzet asszonyává.

Mihály is hasítás áldozatává válik, a jelent a „minden rossz" kategóriájába sorolja, míg az ifjúkori múltat, a pszichoszociális moratórium (Erikson, 2002) időszakát, a „minden jó" kategóriájába. Erzsi ráhangolódási képtelenségét az ő nosztalgiáira elutasításnak érzi, azaz itt is megjelenik az elutasító anya képe: „idegen". Erre ő is elutasítással válaszol, azaz a kapcsolat destrukciójával. Azaz az elutasításra való túlzott érzékenysége miatt kirekeszti magát a jelentős másikkal való kapcsolatból. Ennek a normasértésnek (saját nászútjukon hagyja el feleségét) a következménye, hogy ezt a cselekedetét a külvilág által elfogadhatatlannak minősíti, és a többi jelentős másik ettől kezdve szintén üldözővé válik számára. Úgy érzi ezzel a lépésével szüleit, testvéreit hozta mind erkölcsileg, mind anyagilag lehetetlen helyzetbe, (Erzsinek Mihály apja vállalatában részesedése van, amit egy válás esetén ki kell fizetni neki) Erzsiről nem is beszélve. Bár egyikük sem könnyen nyeli le a békát, végeredményben segítőkészen viszonyulnak Mihályhoz krízisében, kivéve riválisbátyját, Tivadart. Ehhez persze Mihálynak elég hosszan és hatékonyan kell krízisét jeleznie feléjük.

A szerző femme fatale *tapasztalatai*

Az író, mint magánember már érti a *femme fatale* problémakörét a regény megírásakor. Ezt bizonyítja egy 1923-ban írt, töredékben maradt novellája, melynek címe: *Romantizmus* (Szerb, 2001). Farkas Ádám, az utazó főszereplő

a következőket gondolja reménytelen szerelméről: „mert nem az igazi Swanhildot szereti (…) hanem azt, akit elgondolt; aki ugyan tökéletesen olyan, mint az igazi, és itt illúzióról, csalódásról és egyéb hazug elcsépelt dolgokról szó sincs: az igazi Swanhild, ha lehet, még szebb, mint az elképzelt Swanhild, de mégis az elképzeltet szereti: mert az ő maga, Farkas Ádámnak része, egy kivett szellemi oldalborda (ó milyen bölcs a biblia), és az eleven valóságostól kimondhatatlan űr választja el." (Szerb, 2001, 345.). Persze az értés még nem jelent meghaladni tudást is. Az író életében két ilyen reménytelen szerelemről is tudunk, az egyik Joe, alias Lakner Klára, későbbi első feleségének, Lakner Lilinek a nővére, akiből színésznő lett, és aki sok tekintetben előképe Évának. Őróla 1923. X. 10-én így ír naplójában: „Őrült küzdelem ideáljaim fönntartásáért. Elsősorban a női tisztaságban és a lovagregényekben való hitem rendült meg, az eseményeken kívül Strindberg hatása alatt (bizonnyal nem véletlenül olvasom most). … Pl. hogy Klári sosem nyilatkozott elösmerőleg tehetségemről, ember-mivoltomról, annak csakugyan az az oka, hogy meg akar alázni, hogy fölényben maradhasson." (Szerb, 2001, 160.). A másik szerelem Violaine, alias Schultz Dóra, akihez verset is írt, és aki „fajkülönbség" miatt volt elérhetetlen számára. Szemléltetésül néhány sort idézek *Violaine* című verséből: „A *távolságot* szeretem miköztünk. /…/ Te meg én, világ két sarkából jövők,/ a testünk más – szőke a Te hajad,/ a vérünk más – az enyém nyugtalan/ és integetnek *idegen* jövők – / a vágyunk mégis egyfelé halad". (i.m. 317. o. kiemelés tőlem, K. J.). Mint látható az 1920-tól 1924-ig írt *Feljegyzések és elmélkedések* a legrészletesebb információkat tartalmazzák az író ifjúkori fejlődéséről, ugyanakkor ezen fejlődésnek narratív eszközei, önreflexiói is egyben (Szerb, 2001). Sajnos későbbi életszakaszairól már csak töredékes feljegyzések maradtak fenn, így ezzel kapcsolatban lényegesen kevesebb információval rendelkezünk. Mindenesetre ezek a naplójegyzetek az *Utas és holdvilág* című regényének életrajzi és fejlődéslélektani alapjait tartalmazzák. Úgy tűnik, hogy saját válása utáni fél-életút krízisében maga az író is újratalálkozik ifjúkora főbb szereplőivel és saját komplexusaival, ha nem is a valóságban, de emlékeiben minden bizonnyal.

A szerző 13-tól 23 éves koráig tartó naplójegyzetei szinte átsiklanak a fölött, hogy neki öccse és szülei vannak, ők csak mellékesen vannak említve. Szinte elenyészőek ezek a megjegyzések a barátokkal és a szerelmekkel kapcsolatos elemző és önelemző feljegyzésekhez képest. Pl. anyját csak abból a szempontból említi párszor, hogy otthon lesz-e egy bizonyos időpontban, azaz hogy felviheti-e szerelmét, Lilit a lakásukra. Anyjával kapcsolatos érzések, interakciók egyáltalán nem fogalmazódnak meg, kivéve egyetlen egyet. 1924. május 15-én ezt írja naplójába: „Estve a családi békeangyal szerepét játszottam. Anyám nagyon helytelenül bánik Sanyival: folyton kritizálja és szólja – holott azt hiszem, Sanyi hepciáskodó önbizalma éppen görcsös védekezés a

Minderwertigkeitsgefühl (kisebbségi érzés) ellen, amely fenyegetve ott áll a hátam mögött állandóan." (i.m. 245.). (Sanyi a szerző öccse.) Ez a megállapítás analógiát mutat az ebben a fejezetben általam idézett, Lakner Kláriról írtakkal. Mihály történetében, gondolataiban sem jelenik meg a saját anyja. Olyan, mintha korai tárgyvesztés történt volna a szerző és főhőse életében, hasonlóan az Ulpius testvérekhez. Vikár György (1996) felhívja a figyelmünket egy a művészek életében megjelenő konstellációra, akiknél „megtalálhatjuk a korai objektkapcsolatok ellentmondásosságát, a nagy érzelmi igényeket keltő, szellemileg inspiráló, ugyanakkor frusztráló családi miliőt, amelyben a gyermek már korán kreatív fantáziával védi magát a tárgyvesztés ellen" (Vikár, 1996, 133.). A távoli és kritizáló anya egyben megteremti a nők iránti kapcsolatok problematikusságának lehetőségét is. A művészi alkotás kapcsolatot teremt a szerző és a befogadó közt, ugyanakkor distanciát, távolságot is teremt köztük egyszerre. Vikár szerint ez szolgálja „a szakadék – végső soron az anyától elszenvedett frusztráció – áthidalását, másrészt védenek az énelvesztéstől a beolvadástól." (i.m. 132.).

A femme fatale *szerep Éva életében*

Itt megint vissza kell térnem Éva „*femme fatale*" szerepére a saját életében. A szerelmével, Ervinnel való házasságát apja meghiúsítja, mivel nem tartja őt megfelelő partinak. Máshoz akarja feleségül adni. Ezt a „jó partit" Éva megtagadja, de tudattalanul mégis azonosul apja elvárásával: ettől kezdve kacér nővé válik, és maga is a jó partit keresi, lemond a szerelemről. Mit is ír Simmel a női kacérságról? „A kacérságnak az igen és a nem ingatag játékát kell éreztetnie címzettjével, az elutasítást, ami az odaadás kerülőútja lehet, s az odaadást, amely mögött mint háttér és lehetőség, a visszavonás fenyegetése rejlik. Bármely végérvényes döntés véget vet a kacérságnak; végét jelenti." (Simmel, 1990, 14.). Az önértékelésében bizonytalan szép nő, Éva hosszú éveken át nem dönt. Mivel identitásának egyik legfőbb pillére maga a „szépség", ezért elérhetetlenné kell válnia a férfi számára, mert ha őszintesége által elérhetővé válna, kiderülhetne belbecsének hiányossága a külcsínnel szemben. Másrészt csak így találhatja meg a számára legtöbb hasznot hozó partit és legnagyobb biztonságot egy férfi oldalán. Erre neki nagy szüksége van, hiszen nem hozott magával otthonról elegendő muníciót sem anyagiakban, sem önbizalomban. Közeledve a negyvenhez azonban Éva nem halogathatja tovább a döntést, hiszen a szépség nem örök. Ezért dönt az indiai arisztokrata kérő mellett. Ez a döntése végleg elvágja Mihály előtt a reményt.

Éva életéből hiányzik az anyai minta, mivel korán elvesztette anyját, nem tud igazán azonosulni a rávetített projekciókkal. Mivel nem képes valódi szeretetet adni, hiszen ő sem kapta azt meg, ezért el kell hitetnie mind

önmagával, mind hódolóival, hogy ő képes lenne erre, csak azok nem érdemlik meg. Azaz saját bűntudatától úgy szabadul meg, hogy az őt imádó fiúkban kelt bűntudatot. Az elutasító anyáknak is ez a mentsváruk: „rossz vagy, ezért nem szeretlek". A depresszív pozíció (Klein, 2000) ez lenne: „rossz anya vagyok, mert nem tudlak szeretni". Mivel a szkizoid-paranoid és a depresszív pozíciót nem tudta integrálni, ezért kell eljátszania a kacér nőt, hogy ez ne derülhessen ki. Ehhez azonban kell a színpad távolsága, mert egy intim kapcsolatban egyből lelepleződik a szeretethiány. Ezért kell állandóan elérhetetlen távolságban lennie a hódolóktól. És ezért kell folytonosan bűntudatot kelteni bennük a rituális büntetésekkel, hogy távol tartsa őket magától. Ez a konstelláció ítéli őt örökös szerepjátszásra, menekülésre, távolságtartásra. Egy hisztrionikus, nárcisztikus (Döme, 1996) karakterstruktúra bontakozik ki szerepében. Talán, ha gyerekkori álmát sikerül megvalósítania és valódi színésznővé válik, vagy egy önértékelését biztosító professziót talál, akkor nem kell önbecsülését másokhoz kötnie, ez valódi szublimálási lehetőséggé válhatott volna életében.

A komplementer szereppáros

Éva személyiség- és jellemfejlődését nagyon hitelesen mutatja be az író. Éva a szükséges szeretetet nélkülöző gyerekek mintájára korán kezdi a lopást. Először apját lopja meg és a családi értékeket adja el, később már boltból is lop. A többi fiú e fölött átsiklik, megbocsátható vétkeknek tartják Éva kisiklásait, mondván azok jogosak, hiszen apjuk nem törődik velük. Másrészt a drámajátékokhoz való kellékek beszerzéséhez is csak így tud hozzájutni. A fiúktól rendszeres havi részvételi díjat szed be a színjátszásért. Évában egy *destruktív jogosultság* (Böszörményi-Nagy, Krasner, 2001) él, mivel anyja korai halála és apja elhanyagoló attitűdje miatt nem kapta meg azt a figyelmet, szeretetet, törődést, ami egy gyereknek jár, ezért hajtja be azt másokon. Azonban nem azokon hajtja be, akik az adósai: hajlamos az egész világot adósának tekinteni. Mihály inkább ennek ellentettje. Valószínűleg ő sem kapta meg mindazt a szeretetet, ami járt volna neki, de ő azonosul ezzel a saját szóhasználatomban *öndestruktív jogosulatlansággal,* és hajlamos magát mások adósának tekinteni, aki azért nem kapta meg, amire szüksége volt, mert nem is jár neki. Ezért lesz örök vesztes. A két szerep komplementer módon kiegészíti egymást, így kicsi az esélye, hogy ha Éva hozzámegy Mihályhoz, az boldogságot hozott volna bármelyiküknek. A szerző 1923. november 17-i feljegyzése (Szerb, 2001, 175.) szerint Dosztojevszkij „Idiot" (*A félkegyelmű*) című regényét olvassa, és a feljegyzés szerint nagy hatással van rá a mű. A regény főszereplője, Miskin herceg sok tekintetben előképe lehetett Mihálynak, talán a névválasztás is utalhat erre. Dosztojevszkij főszereplőjében egy abszolút jó, krisztusi embert

mutat be, akinek jósága „félkegyelműség" egy romlott világban. Miskin herceg ugyanúgy reménytelenül szerelmes az általa a lelke mélyén tisztának tartott, de valójában sodródó, erkölcstelen nőbe, Nasztaszja Filippovnába, mint Mihály Évába. Az ő férfigyűlöletének oka, hogy a nevelőapja szexuálisan zaklatta.

Talán Éva számára az megoldást jelentett volna, ha sikeres színésznővé válik, és a színpadon éli ki *szerepjátszó énjét* (Goffman, 1981), és nem a későbbi életében valósítja meg botrányos szerepeit, melyeknek köszönhetően folytonos menekülésben van saját rossz híre elől.

Az író 1936-ban túl van első házasságának ismételt megszakadásán, melyből egy lánya is született. Schultz Dóra interjújából tudjuk, hogy első házassága szerencsétlenül alakult: „Elváltak, megint összementek, született Judit kislányuk, akit tulajdonképpen a nagymama, Lili szülei neveltek. Azután Tóni magányosan élt." (Petrányi, 2001, 321.). Új házassága Bálint Klárával csak 1938-ban köttetett.

Keresztelő és újjászületés

Végül Rómában találkoznak Évával, aki elmegy elbúcsúzni Mihálytól, mielőtt Indiába menne férjhez. Éva tudja, hogy Mihály őt keresi. Megegyeznek, hogy másnap Éva asszisztál Mihály öngyilkosságához, ugyanúgy mint Tamáséhoz. Azonban a találkozásuk kapcsán Mihály töretlen bizalma Éva iránt megbicsaklik, pont amiatt, hogy Éva ilyen könnyedén elvállalja ezt a halálosztó szerepet: „csak ennyi neki az egész? Ekkora halálrutin! Félelmetes." (Szerb, 1980, 316.).

De isteni beavatkozásként közbejön egy keresztelő, mert Mihály korábban megígérte Vanninának (a névben benne van a *vagina* és a *vanitas* [hiúság] szó jelentése is) a jósnőnek és kéjnőnek, hogy a barátnője gyerekének a keresztapja lesz. A keresztelőn lerészegedik és elfelejt elmenni az Évával való találkozóra. A korábban említett újjászületés nem az öngyilkosságban, hanem a keresztelő eseményeiben bontakozik ki. Maga a keresztelés is a kereszténységként való újjászületés, a vízbe való megmerítkezés, és az abból való megszületés szimbolikáját hordozza. (Anyánk méhéből, vízből születünk a napvilágra.) A keresztapaság vállalása pedig eleve egy szerepvállalás, elköteleződés, amely felelősséget ró Mihályra, hiszen a keresztszülő kötelessége a gyerek felnevelése, ha a szülők meghalnának. Az öngyilkosság és a tisztvállalás egymást kizáró lehetőségek. Mihály a lerészegedés tehetetlen állapotában átéli félálomban, hogy Vannina és a „stricije" kirabolják és megölik. Átéli a teljes kiszolgáltatottságot, hiszen idegen környezetben, ismeretlen emberek, ismeretlen szubkultúra közegében van. Paranoiditását az ismeretlen nyelvjárás is fokozza, így nem képes felmérni a körülötte lévő emberek szándékait, illetve részegsége miatt az eseményeket kontrollálni. Azaz a halálvágy átfordult halálfélelemmé,

majd a halálfélelmet úgy küzdötte le, hogy az csak a halálvágy realizálódása, hiszen csak azt kapja, amit Évától remélt megkapni. Azonban negatív elvárásai nem teljesednek be. Környezete nem ellenségesen, hanem segítőkészen, és részegségével kapcsolatban elnézően, barátságosan viszonyul hozzá. Ágyba fektették, őrizték az álmát, nem használták ki elesettségét. Mind a részegségnek, mind a kábítószerhatásnak van egy bizalomerősítő aspektusa a környezet felé: ha öntudatlan állapotban rábízhatom magam a környezetemre, akkor ennek a tapasztalatnak bizalom-helyreállító szerepe lehet. Végül megtalálja elveszettnek hitt pénztárcáját is a kabátja zsebében, és a pénzt is benne hiánytalanul. Búcsúzáskor odaadja Vanninának a maradék pénzét és szájon csókolja a lányt. A lány azért is megérdemli ezt, mivel Mihály rájön, hogy a jósnőnek sejtései lehettek az ő lelkiállapotát illetően, mert szinte erőszakkal vitték el barátnőjével a keresztelőre, miközben ő igyekezett kitérni kérésük elől.

A halál iránti ambivalenciáját végül apja váratlan érkezése, az általa hozott jó hírek, és a megértő megbocsátás, a befogadó hazavárás oszlatja el: „elhatároztam, hogy nem teszek neked szemrehányásokat. Mindig különös fiú voltál, és te tudod, hogy mit teszel" (Szerb, 1980, 333.) – mondja az apa. Végül megtalálja Éva levelét az íróasztalán, aki nem bélyegzi gyávaságnak a megfutamodását az öngyilkosság elől. Éva sem ment el a találkozóra, mert már annak időpontjában a vonaton ült Bombay felé. Ezt írta levelében: „Te nem vagy Tamás. Tamás halála csak Tamást illeti meg, *mindenki keresse a saját halálát*." (i.m. 336. kiemelés tőlem, K. J.). A keresztelő és az azt követő események segítenek visszavonni Mihálynak a nőkre vonatkozó projekcióit, az apa megbocsátó szavai pedig lehetővé teszik a visszatérést Magyarországra. Talán az Éva levelébe írt utolsó öt szó csengett Szerb Antal fülében is hat-hét évvel később, amikor visszautasította a segítséget, mellyel meg akarták menteni jóakarói a munkaszolgálattól, mely végül halálát hozta. A kirekesztő közösségbe nincs visszatérés, a visszautasító mostoha-anya-ország a „halálösztönt" erősíti meg. Az elutasítottságra elutasítás a válasz. Freud életében is kimutatható egy hasonló tendencia, ezt egy korábbi cikkemben fejtettem ki (Krékits, 2007).

A bennünk élő idegen

Ígéretemhez híven vissza kell térnem a korábban feltett kérdésemhez, hogy az idegenség-érzés kortünet vagy kórtünet vajon a művészek életében. Mindenesetre korszakokon átívelő jelenségről van szó, tehát ebből a szempontból inkább kórtünetként fogható fel, de olyan kórtünetként, amelyet minden kor képes kitermelni. Ugyanakkor olyan kórtünet, amely képes visszahatni arra a korra, amelyben létrejött, ha viselője elég kreatív ehhez.

Megpróbálom összegezni, mit is értek a fentiek alatt. Ehhez Gergely, Fónagy és Target (2011) mentalizációs elmélete által igyekszem segítséget kapni. Az elégtelenül tükrözött csecsemő életéből hiányzik az anya empatikus odafordulása, ami „nélkülözhetetlen ahhoz, hogy kialakuljanak a csecsemő szelf-állapotainak másodlagos reprezentációi" melyek nélkül nem lesz képes felismerni a saját és mások érzelmi állapotait. „Úgy látszik azonban, hogy a biológiai késztetés miatt a kötődési személy szelfre irányuló attitűdjeinek internalizálása a szelf-struktúrába akkor is megtörténik, ha a kötődési személy nemreflektív, elhanyagoló vagy bántalmazó. Ebben az esetben azonban az internalizált „másik" *idegen* marad, és nem kapcsolódik a konstitucionális szelf szerkezetéhez" (Gergely és mtsai 2011, 16. kiemelés tőlem, K. J.). Ennek eredményeképp nemcsak mentalizációs probléma, de kötődési zavar is fellép. Ennek súlyossága a traumatizáló tényezők jellegétől és mértékétől is függ, kórképileg a patológiás nárcizmustól a súlyos borderline személyiségzavarokig terjed. Ezért van az, hogy a távoli, idealizálható személy (Éva) vonzó idegen, a közeli, elérhető partner (Erzsi) taszító idegen. A korábban elégtelenül tükrözött személy felnőttkorában tükröket keres, hogy megnyugvást találjon: vagy olyat, aki őt idealizálja, vagy olyat, akit ő idealizálhat. Az első esetben azonnali pozitív tükrözést kap, a másodikban ennek ígérete jelenik meg egy „abszolút jó" személy által. Természetesen, ahogy a bevezetőmben leírtam, mindkettő csalódással végződik, hiszen minden idealizáció vége a csalódás, a leértékelés, majd az ebből fakadó konfliktus eredményeképp a szakítás. „Az elhagyáskor pedig az addig a másikra vetített *ellenséges és kínzó idegen* visszatér a szelfbe, ami újra rettegést, veszély- és dezorganizáltság-érzést eredményez. A *borderline* páciensek öngyilkossági késztetéseit, amelyeket gyakran az elhagyás vált ki, tehát úgy is felfoghatjuk, mint az internalizált *ellenséges idegen* képzelt megsemmisítését, mint egy végső kísérletet arra, hogy a konstitucionális szelf megszabaduljon kínzójától." (Gergely és mtsai 2011, 16-17. kiemelések tőlem, K. J.). Ehhez még annyit tennék hozzá, hogy nem biztos, hogy őt hagyják el, lehet ő is az elhagyó, hogy megelőzze az elhagyatást, mint Mihály esetében.

A femme fatale *jelenség fatalizmusa*

Mint azt már jeleztem egy korábbi megjegyzésemben, Mihály nem képes teljes mértékben felelősséget vállalni tetteiért, azaz egyfajta fatalista álláspontra helyezkedik, és másoktól várja sorsa jobbra fordulását: elsősorban Évától. Tőle passzívan várja a megváltást: a megváltó szerelmet vagy a megváltó halált. Így sorsa alakulását külső erőkre bízza, nem bízva saját aktivitásának sorsképző erejében. Az író viszont a narratíva létrehozásával éppen meghaladni igyekszik mindezt, felvázolva egy negatív életutat, az olvasót a bukás

lehetőségére inti. Kahlil Gibran a próféta szájába adott szép metaforával jeleníti meg ennek szociálpszichológiai jelentőségét. Idézem: „Ti vagytok az út és az utazók. És amikor egyikőtök elbukik, a mögötte haladókért bukik el, hogy figyelmeztessen a kőre, melyben elbotlott." (Gibran, 1994, 27.).

Irodalom

Böszörményi-Nagy I., Krasner, B. R. (2001). *Kapcsolatok kiegyensúlyozásának dialógusa*. Coincidencia, Budapest.

Döme L. (1996). *Személyiségzavarok*. Cserépfalvi Könyvkiadó, Psychoeducatio-Léleknevelés Alapítvány, Budapest.

Erikson, E. H. (1991). A fiatal Luther. In: uő, *A fiatal Luther és más írások*. Gondolat, Budapest, 7-400.

Erikson, E. H. (2002). *Gyermekkor és társadalom*. Osiris, Budapest.

Freud, A. (1994). *Az én és az elhárító mechanizmusok*. Párbeszéd Könyvek, Budapest.

Freud, S. (1998). A kísérteties. In: Bókai A. – Erős F. (szerk.), *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Szöveggyűjtemény. Filum, Budapest, 65-82.

Gergely Gy., Fonagy, P., Target, M. (2011). Kötődés, mentalizáció és a borderline személyiségzavar etiológiája. *Lélekelemzés*, 6:11-21.

Gibran, K. (1994): *A próféta*. Édesvíz, Budapest.

Goffman, E. (1981): Alakítások. In: uő, *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*. (Tanulmányok) Gondolat, Budapest 103-178.

Havasréti J. (2002). Egy kaméleon gondosan stilizált élete. *Jelenkor*, 9:975-984.

Helting, H. (2007). *Bevezetés a pszichoterápiás daseinanalízis filozófiai dimenzióiba*. L'Harmattan, Budapest.

József A. (1977). Nagyon fáj. In: uő, *József Attila művei*. Szépirodalmi, Budapest, 392-395.

Jung, C. G. (2003). *A szellem jelensége a művészetben és a tudományban*. Scolar, Budapest.

Jung, E., von Franz, M.-L. (2002). *A Grál-legenda lélektani nézőpontból*. Európa, Budapest.

Kernberg, O. (2004). The concept of drive in the light of contemporary psychoanalytic theorising. In: *Contemporary controversies in psychoanalytic theory*. Yale University Press, New Haven.

Kézdi B. (1995). *A negatív kód*. Pannónia Könyvek, Pécs.

Klein, M. (2000). *Irigység és hála*. Animula, Budapest.

Krékits J. (2007). A Freud(e) elven túl, avagy rossz előérzet a kultúrában. *Pszichoterápia*, 16:313-320 és 16:399-407.

Mentzos, S. (2003). *A konfliktus-feldolgozás neurotikus módjai*. Lélekben Otthon, Budapest.

Nagy Cs. (2001). Ki ölte meg Ulpius Tamást? avagy töredékek egy irodalmi nyomozás jegyzőkönyvéből. In: Szerb A. (2001). *Naplójegyzetek.* Magvető, Budapest, 301-305.

Nemes L. (1998). A halálvágy kreatív átdolgozása Szerb Antal esszéiben és regényeiben. In: uő, *Alkotó és alkotás.* Animula, Budapest, 108-124.

Petrányi I. (2001). Kacziány Aladárné Schultz Dóra Szerb Antalról és Hevesi Andrásról. (Szemelvények egy interjúból.) In Szerb A. (2001): *Naplójegyzetek.* Magvető, Budapest, 315-328.

Pörtner, P. (1974). Pszichodráma: a spontaneitás színháza. In Ungvári T. (szerk.) (1974): *A dráma művészete ma.* Gondolat, Budapest, 289-304.

Ringel, E. (1974). A preszuicidális szindróma (öngyilkosság előtti tünetcsoport) tünettana. In: Andorka R., Buda B., Füredi J. (szerk.), *A deviáns viselkedés szociológiája.* Gondolat, Budapest, 1974, 367-381.

Segal H. (1997). *Bevezetés Melanie Klein munkásságába.* Animula, Budapest.

Simmel, G. (1990). *A kacérság lélektana.* Atlantisz, Budapest.

Szerb, A. (1980). *Utas és holdvilág.* Magvető, Budapest.

Szerb, A. (2001). *Naplójegyzetek (1914-1943).* Magvető, Budapest.

Szondi, L. (1996). A tudattalan nyelvei: a szimptóma, a szimbólum és a választás. In: uő, *Ember és sors.* Kossuth, Budapest, 43-83.

Thomä, H., Kächele, H. (1992). *A pszichoanalitikus terápia tankönyve. 2. Terápia.* Kiadja: Harmatta, J., H. Thomä, H. Kächele, Budapest.

Vikár Gy. (1996). A művészi (irodalmi) alkotás pszichológiája analitikus megvilágításban. In: uő, *Válság, túlélés, kreativitás.* Balassi, Budapest, 114-133.

Villon, F. (1971). Ellentétek. In: uő, *François Villon összes versei.* Magyar Helikon, Budapest, 182-184.

ARCHÍVUM

Egy gyermekkori emlék a Költészet és valóság*ból* *(1917)**

Sigmund Freud

„Ha vissza akarunk emlékezni arra, ami legkorábbi ifjúságunkban történt, gyakran kerülünk abba a helyzetbe, hogy összekeverjük azt, amit másoktól hallottunk, azzal, amit csakugyan a magunk szemlélődő tapasztalatából őriztünk meg." Ezt a megjegyzést találjuk az önéletrajz** első oldalainak egyikén, melyet *Goethe* hatvanéves korában kezdett el írni. Csupán néhány közlés előzi meg a születésére vonatkozóan, mely „1749. augusztus 28-án a déli harangszóval" történt meg. Kedvezett neki a csillagok konstellációja, feltehetően ennek köszönhette, hogy életben maradt, hiszen „tetszhalottként" jött a világra, és csak nagy erőfeszítések árán pillanthatta meg a napvilágot. E megjegyzését követően rövid leírás következik a házról és a helyiségről, melyben a gyerekek – ő és a húga – legszívesebben tartózkodtak. Innentől kezdve azonban végső soron csak *egyetlen* olyan eseményt mesél el *Goethe*, ami a „legkorábbi ifjúsághoz" (négyéves korához?) köthető, és amelyről látszólag saját emléke van.

Ez a leírás így hangzik: „engem a szemközt lakó Ochsenstein fivérek, az elhalt soltész fiai, fölötte megkedveltek, sokat foglalkoztak, incselkedtek velem."

„Családom szívesen emlegetett mindenféle gyermekes csínyt, amelyre azok az egyébként komoly, magános férfiak buzdítottak. Csak egyet mondok el példaképpen. Épp gelencsérvásár után voltunk, s nemcsak konyhánkat látták el a legközelebbi időre efféle áruval, hanem nekünk, gyermekeknek is beszereztek játékszerül kicsiben hasonló edényt. Egy délután, midőn csendes volt a ház, én a szaletliban foglalatoskodtam kicsiny tányérjaimmal, fazekaimmal, majd, mikor eluntam a látszólag eredménytelen játékot, egy ibriket kidobtam az utcára, s

---

* A fordítás alapjául szolgált: S. Freud: Eine Kindheitserinnerung aus »Dichtung und Wahrheit«. *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V* (1917). S. 49–57.

** A Goethe önéletrajzából (*Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*) idézetteket, Szőllősy Klára fordításában, a magyar kiadás alapján közöljük. Goethe: *Életemből: Költészet és valóság*. Budapest: Európa Kiadó, 1982, 10–12.

örültem, hogy olyan vidám csörrenéssel törik össze. Örömöm, tapsikolásom láttán az Ochsenstein urak átszóltak: Tovább! Haladéktalanul kidobtam még egy ibriket, majd további buzdításukra egyenként kihajigáltam a kövezetre az összes tálacskát, ibriket, csuprocskát. Szomszédaim továbbra is helyeslésüket nyilvánították, és én örültem, hogy elszórakoztathatom őket. Edénykészletem azonban elfogyott, s ők még akkor is sürgettek. Kinyargaltam tehát a konyhára, behoztam cseréptányérokat, s ezek persze még vidámabb csörömpöléssel törtek ezer darabra; ide-oda futkostam, egyik tányért a másik után hoztam oda, ahogy a stelázsin elértem, és mivel szomszédaim sehogy sem elégelték meg a szórakozást, sorra minden edényt hasonló sorsra juttattam, amit csak elérhettem. Csak nagy sokára jelent meg valaki, hogy a további pusztítást megakadályozza. A baj addigra megtörtént, a temérdek törött edényért cserébe legalább egy mókás história került, amelyen a huncut felbujtók életük végéig nevettek"

Ezen a leíráson a pszichoanalízis előtti időkben nem torpantunk, vagy lepődtünk volna meg, a későbbiek során azonban feléledt az analitikus érzék. Hiszen a legkorábbi gyerekkor emlékeivel kapcsolatosan kialakítottunk bizonyos vélekedéseket és várakozásokat, amelyek általános érvényességét szívesen hangoztattuk. Nem tűnik közömbösnek és jelentéstől mentesnek az, hogy a gyermek életének mely részlete vonja ki magát a gyerekkorra jellemző általános felejtés alól. Inkább az feltételezhető, hogy amit ily módon megőrzött az emlékezet, az egyúttal az egész életszakaszból a legfontosabb, mégpedig vagy oly módon, hogy már a maga idején megvolt ez a fontossága, vagy pedig későbbi élmények hatására, utólagosan szert tett erre a jelentőségre.

Mindamellett az ilyesfajta gyerekkori emlékek komoly értéke csak ritkán vált nyilvánvalóvá. Legtöbbször közömbösnek, sőt semmitmondónak tűntek, és először érthetetlen volt, hogy miért éppen ezeknek sikerült dacolniuk az amnéziával; aki ezeket hosszú évekig saját emlékkincseként őrizte meg, éppoly kevéssé tudta becsben tartani, mint az idegen, akinek elmesélte. Egyfajta értelmező munkára volt szükség, hogy jelentőségüket felismerjük – ez vagy azt igazolta, hogy a tartalmuk egy másikat helyettesít, vagy azt mutatta ki, hogy kapcsolatban vannak egyéb, félreismerhetetlenül fontos élményekkel, amelyek számára *fedőemlékként* szolgáltak.

Az élettörténet pszichoanalitikus feldolgozása minden esetben fel tudja tárni ily módon a legkorábbi gyerekkori emlékek jelentését. Rendszerint csakugyan bebizonyosodik, hogy épp az az emlék bizonyul legfontosabbnak, amit az analizált előtérbe helyez, legelőször mesél el, amellyel bevezeti élettörténetét; ez rejti a kulcsot lelki életének titkos rekeszeihez. A *Költészet és valóság* apró gyermeki eseménye azonban ennek az elvárásnak kevéssé felel meg. Azok az eszközök és utak, melyek a pácienseinknél értelmezéshez vezetnek, itt természetesen nem állnak rendelkezésre; magát az eseményt úgy tűnik, nem lehet kapcsolatba hozni

az élet későbbi időszakainak fontos benyomásaival. Egy külső buzdításra megtett, háztáji gazdaságot károsító csíny biztosan nem megfelelő címkéje mindannak, amit gazdag életéből *Goethe* megosztana velünk. A teljes ártatlanság és összefüggés-mentesség benyomását próbálja kelteni ez a gyerekkori emlék, és figyelmeztetnünk kell magunkat arra, hogy a pszichoanalízis követeléseit ne terjesszük ki túlzottan, és ne vessük be ott, ahol nem helyénvaló.

Az apró probléma ennek folytán már jó ideje feledésbe merült számomra, mígnem a véletlen folytán hozzám került egy páciens, akinél egy hasonló gyerekkori emlék bukkant fel, átláthatóbb összefüggésekkel. Egy huszonhét éves, magasan képzett, tehetséges férfi volt, akinek jelenbeli életét betöltötte anyjával való konfliktusa, ami nagyjából minden érdeklődésére kiterjedt, és hatására szerelmi képességének fejlődése, valamint önálló életvitele igen nagy kárt szenvedett. Ez a konfliktus messze visszanyúlt a gyerekkoráig; kijelenthetjük, egészen négyéves koráig. Azelőtt egy igen gyengécske, folyton betegeskedő gyerek volt, emlékei mégis mennyországgá avatták ezt a kellemetlen időszakot, mivel akkoriban korlátlan, senkivel sem megosztott anyai gyengédség jutott neki. Még nem volt egészen négy éves, mikor megszületett – máig élő – öccse, és e zavaró tényező hatására önfejű, engedetlen fiú lett belőle, aki folyton kiprovokálta anyja szigorúságát. Soha nem is került újra sínre az élete.

Mikor elkezdte nálam a kezelést – aminek oka nem kis mértékben a bigott anya pszichoanalízissel szembeni megvetése volt – a fiatalabb testvér iránti féltékenységét (amely annak idején még a bölcsőben fekvő csecsemőre irányuló merénylet formájában is megmutatkozott) rég elfelejtette. Testvérével most nagyon figyelmesen bánt, de különös véletlenszerű cselekvések révén váratlanul súlyos sérüléseket okozott szeretett állatainak, mint a vadászkutyájának, vagy az általa lelkiismeretesen gondozott madaraknak. Ezt feltehetően a kistestvére felé irányuló ellenséges impulzusok utózöngéinek tekinthetjük.

Szóval ez a páciens azt mesélte, hogy a gyűlölt gyerekkel szembeni merénylet idejében egy alkalommal minden számára elérhető konyhaedényt kidobott a vidéki házuk ablakán az utcára. Ugyanarról számolt be tehát, mint amit *Goethe* a *Költészet és valóság*ban elmesél a gyerekkorából! Megjegyzem, hogy páciensem idegen nemzetiségű, és nem német kultúrájú nevelésben részesült; sohasem olvasta *Goethe* önéletrajzát.

Ez a közlés azt sugallta számomra, hogy *Goethe* gyerekkori emlékét úgy kell értelmezni, ahogy az a páciensem történetében kínálkozik. De vajon a költő gyerekkorában kimutathatók-e egy ilyesfajta magyarázathoz szükséges feltételek? Jóllehet maga *Goethe* az Ochsenstein fivérek felbujtását teszi felelőssé a gyerekkori csínytevésért. Ugyanakkor maga az elbeszélés arra utal, hogy a felnőtt korú szomszédok csupán a tevékenység folytatására bíztatták. Az elkezdés önkéntes volt, és nem tűnik erőltetettnek, ha a magyarázatként szol-

gáltatott motivációt – „mikor eluntam a látszólag eredménytelen játékot" – vallomásnak tekintjük arra vonatkozóan, hogy cselekedete motívumát sem a történet leírásának idején, sem pedig sok évvel azelőtt nem ismerte.

Tudvalevő, hogy Joh. Wolfgang és a húga, Cornelia legidősebb túlélői voltak egy meglehetősen gyengécske gyerekekből álló nagycsaládnak. Dr. Hanns Sachs volt olyan kedves és beszerezte nekem ezekkel a korán elhunyt gyerekekkel kapcsolatos adatokat.

Goethe testvérei:

a) *Herman Jakob*, 1752. november 27-én, hétfőn keresztelték meg, hat év hat hétig élt, 1759. január 13-án temették el.

b) *Katharina Elisabetha*, 1754. szeptember 9-én, hétfőn keresztelték meg, 1755. december 22-én, csütörtökön temették el (egy év négy hónapot élt)

c) *Johanna Maria*, 1757. március 29-én, kedden keresztelték meg, és 1759. augusztus 11-én, szombaton temették el (két év négy hónapot élt). (Minden bizonnyal ő volt a bátyja által felmagasztalt nagyon szép és kedves kislány)

d) *Georg Adolf*, 1760. június 15-én, vasárnap keresztelték meg; nyolc hónaposan temették el, 1761. február 18-án, szerdán.

A következő lánytestvér *Goethe* után, *Cornelia Friederica Christiana*, 1750. december 7-én született, mikor ő 15 hónapos volt. Mivel ez az életkori különbség csekély, kizárható, hogy féltékenység tárgya lett volna. Tudjuk, hogy amikor a gyerekek szenvedélyei felélednek, soha nem azok iránt a testvérek iránt alakítanak ki heves reakciókat, akik már jelen vannak, hanem az újonnan érkezők felé irányul az elutasításuk. Az általunk értelmezni kívánt jelenet sem egyeztethető össze *Goethe* fiatal korával a Cornelia születése körüli időszakban.

Az első fiútestvér, Herman Jakob születésekor Joh. Wolfgang három és negyed éves volt. Nagyjából két évvel később, öt évesen megszületett második húga. Mindkét korosztály számításba jöhet a konyhaedények kidobálásának időpontja szempontjából; az első talán előnybe részesíthető, és jobban megegyezést is mutatna a páciensem esetével, aki az öccse születésekor nagyjából három és háromnegyed éves volt.

Továbbá az öcs, Herman Jakob, akire ily módon az értelmezési kísérletünk vonatkozna, nem volt annyira futólagos vendég a gyerekszobában, mint a későbbi testvérek. Kissé meglepőnek tűnhet, hogy bátyjának önéletrajza egy szóval

sem említi meg őt. Több mint hat évet élt, és Joh. Wolfgang majdnem tíz éves volt, mikor meghalt. Dr. Ed. Hitschmann, aki volt olyan kedves és rendelkezésemre bocsátotta az anyaggal kapcsolatos feljegyzéseit, azt írja:

„*A kis Goethe sem élte át túlzott bánattal egy testvérke halálát*. Legalábbis az anya a következőkről számol be *Bettina Brentano* visszaemlékezése alapján: »Különösnek tűnt anyja számára, hogy öccse, Jacob halálakor – aki játszópajtása volt – nem hullajtott könnyeket, sokkal inkább úgy látszott, hogy valamiféle dühöt érez a szülők és testvérek jajgatásával kapcsolatosan. Az anyja később megkérdezte a dacoskodót, hogy nem szerette-e a testvérét, erre ő a szobájába ment, és az ágy alól rengeteg papírt vett elő, leckékkel és történetekkel teleírva. Anyjának azt mondta, mindezeket azért készítette, hogy öccsét tanítsa.« A báty tehát igencsak szívesen játszotta el az apát és éreztette felsőbbrendűségét a kisebbel szemben."

Az a véleményünk alakulhat ki tehát, hogy a konyhaedények kidobálása egy szimbolikus, pontosabban *mágikus* cselekedet, amely révén a gyermek (*Goethe*, illetve a páciensem) erőteljesen kifejezi a zavaró betolakodó eltávolításának vágyát. Nem vitatható a gyerek által megélt öröm a tárgyak összetörése során; ha egy cselekedet önmagában élvezetes, ez nem akadály, hanem inkább csábítás arra vonatkozóan, hogy más célok érdekében is megismétlődjék. Nem gondoljuk viszont, hogy a csörömpölés és összetörés öröme lenne az, ami miatt állandó helye van a felnőttkori visszaemlékezésekben az ilyesfajta gyermeki csínyeknek. Nem vagyunk ellene annak sem, hogy a cselekedet motivációját egy további tényezővel bonyolítsuk. A gyerek, aki összetöri az edényeket, bizonyára tudja, hogy rosszat tesz, amiért meg fogják dorgálni a felnőttek. Ha ennek a tudásnak nincs visszatartó hatása, akkor feltehetően a haragját kell kielégítenie a szülőkkel szemben; komisznak szeretne látszani.

A szétzúzás és a törött dolgok miatti örömhöz elég lenne, ha a gyerek a törékeny eszközöket egyszerűen a földhöz vágná. Az ablakon keresztül az utcára való kijuttatás így megmagyarázatlan maradna. Azonban ez a „*kifelé*" feltehetően a mágikus cselekedet lényeges eleme, és úgy tűnik ennek rejtett értelméből származik. Az új gyereket „*vigyék el*", lehetőleg az ablakon keresztül, mivel az ablakon keresztül jött. Az egész cselekmény így egyenértékű lenne azzal az ismertté vált verbális reakcióval, amit gyermek adott, mikor közölték vele, hogy a gólya egy testvérkét hozott: „Vigye vissza magával" – hangzott a válasz.

Nem rejtenénk véka alá ugyanakkor, hogy mennyire kétséges – mindenféle belső bizonytalanságtól eltekintve – egy gyermeki cselekedetet egyetlen analógiára alapozni. Ebből kifolyólag a *Költészet és valóság*ból származó aprócska eseménnyel kapcsolatos magyarázatomat éveken keresztül megtartottam magamnak. Aztán egy napon kaptam egy pácienst, aki az analízisét az alábbival kezdte, szó szerint idézem:

„Nyolc, vagy kilenc testvér közül én vagyok a legidősebb.[1] Első emlékeim egyike, hogy apám hálóruhában az ágyán ülve, nevetve meséli nekem, hogy egy kisöcsém lett. Annak idején három és háromnegyed éves voltam; ekkora a korkülönbség köztem és a legidősebb öcsém között. Aztán tudom, hogy nem sokkal később (vagy egy évvel azelőtt?)[2] az történt, hogy különféle tárgyakat, kefeket – vagy csak egy kefe volt? – cipőket, és egyebeket dobáltam ki az ablakon keresztül az utcára. Egy még korábbi emlékem is van. Mikor kétéves voltam, úton Salzkammergut felé egy linzi hotelszobában töltöttem az éjszakát a szüleimmel. Akkor éjszaka annyira nyugtalan voltam, és akkora lármát csaptam, hogy apám kénytelen volt megverni."

E közlés hallatán minden kételyem eloszlott. Ha analitikus helyzetben valaki két dologról közvetlenül egymás után számol be – jóformán egyetlen lélegzetvétellel –, úgy ezt a közelséget kapcsolattá kell átértelmeznünk. Tehát mintha a páciens azt mondta volna: *Mivel* tudomásomra jutott, hogy testvérem lesz, valamivel később kidobtam azokat a tárgyakat az utcára. A kefék, cipők, stb. kidobálását a testvér születésére adott reakciónak kell tekinteni. Nem jelent problémát, hogy az eltávolított tárgyak ebben az esetben nem konyhaedények, hanem más dolgok voltak, valószínűleg olyanok, amik a gyerek számára elérhetőek voltak … Ily módon a kijuttatás a cselekvés lényegi eleme, az összetörés, csörömpölés miatti öröm, valamint a „kivégzendő" dolgok mibenléte változó és mellékes.

A kapcsolat elve természetesen a páciens harmadik gyerekkori emlékére vonatkozóan is érvényesíthető, amely esemény ugyan a legkorábbi, mégis a sor végére került. Az összefüggés könnyen létrehozható. Nyilvánvaló, hogy a kétéves gyerek nyugtalan volt, hiszen apja és anyja együttlétét nem akarta elfogadni. Az utazás alatt valószínűleg nem volt megoldható, hogy a gyerek ne legyen tanúja ennek az együttlétnek. Azokból az érzésekből, amelyek annak idején feléledtek a féltékeny kisfiúban, a nőkkel kapcsolatos elkeseredettség maradt meg, és ennek lett a következménye szerelmi életének tartós zavara.

E két megfigyelést követően, mikor a pszichoanalitikus társaság köreiben hangot adtam annak a várakozásomnak, hogy ilyesfajta történések a kisgyermekeknél valószínűleg nem ritkák, Dr. v. *Hug-Hellmuth* két további megfigyelést bocsátott rendelkezésemre, amelyek itt következnek:

---

[1] Tűnékeny természetű tévedés. Nem kizárt, hogy ezt már a testvérre irányuló eltávolítási tendencia indukálja. (Vö. *Ferenczi:* Múló szimptómaképződés a pszichoanalízis folyamán [Über passagere Symptombildungen während der Analyse. *Zentralblatt für Psychoanalyse,* 1911-12 (II, 588-596)]. *Gyógyászat*, 53, (1913. március 16.) 11: 180-185.

[2] Ezt a kételyt, ami a közlés lényegi pontját ellenállás formájában kezdi ki, a páciens nemsokára magától vonta vissza.

A kisgyerekek által ablakon kidobált tárgyakról

I.
Körülbelül három és fél éves korában a kis Erichnek „egyszercsak" az a szokása támadt, hogy mindent, ami nem tetszett neki, kidobált az ablakon. De olyan tárgyakkal is tette ezt, amik nem voltak az útjában és nem volt hozzájuk köze. Épp az apja születésnapján – három év négy és fél hónapos korában – a konyhából tüstént a szobába cipelt egy nehéz tésztahengert, és kidobta a harmadik emeleti lakás ablakán az utcára. Ezt néhány nappal később követte a mozsártörő, majd az apa nehéz hegyi bakancsai, melyeket először ki kellett vennie a dobozból.[3]

Abban az időben az anya terhességének hetedik vagy nyolcadik havában elvetélt, ezt követően a gyerek „szófogadó és szelíd lett, mintha kicserélték volna". A terhesség ötödik vagy hatodik havában gyakran azt mondogatta az anyjának: „anya, ráugrok a hasadra", vagy „anya, benyomom a hasadat". Októberben, röviddel a vetélés előtt pedig a következő kijelentést tette: „ha már lesz egy öcsém, akkor legalább csak a Jézuska után legyen."

II.
Egy tizenkilenc éves fiatal hölgy legkorábbi gyerekkori emlékeként spontán módon a következőket idézi fel:

„Borzasztó rossz gyerekként látom magam az étkező asztala alatt ülve, készen arra, hogy kimásszak onnan. Az asztalon van a kávéscsészém, – még ma is tisztán látom magam előtt a porcelán mintáját –, amit abban a pillanatban, mikor nagymama a szobába lépett, ki akartam dobni az ablakon.

Senki sem foglalkozott velem ugyanis, és közben a kávé tetején „bőrke" képződött, ami számomra mindig is borzasztó volt, és máig az.
Ezen a napon született a nálam két és fél évvel fiatalabb öcsém, ami miatt senkinek sem volt ideje rám.

Még most is mesélik nekem, hogy ezen a napon milyen elviselhetetlen voltam; az ebédnél a papa kedvenc poharát lelöktem az asztalról, közben a ruhácskámat többször bepiszkoltam, és reggeltől estig a legrosszabb hangulatom volt. Dühömben egy fürdős-babát is szétzúztam."

[3] Minden esetben nehéz tárgyakat választott.

Ehhez a két esethez alig kell magyarázatot fűzni. Semmilyen további analitikus erőfeszítés nem szükséges hozzá, igazolják, hogy a konkurens várt vagy bekövetkezett felbukkanása miatti elkeseredettség a tárgyak ablakon keresztüli kijuttatása, illetve a rosszalkodás és rombolás egyéb aktusai révén fejeződik ki. Első ránézésre a „nehéz tárgyak" feltehetően magát az anyát jelképezik, amelyre a gyerek haragja irányul, ameddig az új gyerek még nincs jelen. A három és fél éves gyereknek tudomása van anyja terhességéről, és nem kétséges számára, hogy a gyermek a testében van. Ennek kapcsán a „kis Hans-ot" (Jahrb. f. Psychoanalyse, I. kötet, 1909)[*], és a nehéz teherrel megrakott kocsiktól való különös félelmét kell megemlítenünk.[4] A második leírásnál a gyerek fiatal kora, a két és fél év említésre méltó.

Visszatérve mármost *Goethe* gyerekkori emlékeire, ha beillesztjük a *Költészet és valóság* megfelelő helyén azt, amit más gyerekek megfigyeléséből kitalálni véltünk, akkor létrehozhatjuk a kifogástalan kapcsolatot, amit egyébként nem fedeztünk volna fel. Következőképpen hangozna: A szerencse gyermeke voltam; a sors életben tartott, noha „tetszhalottként" születtem. Az öcsémet viszont eltávolította a sors, így nem kellett anyám szeretetén osztozkodnom vele. A gondolatmenet ezután más irányt vesz, arra a személyre terelődik, aki azokban a korai időkben hunyt el – a nagymamára, aki békés szellemként egy másik lakószobában élt.

Más helyütt is kifejtettem már: aki vitathatatlan kedvence volt anyjának, abban életre szólóan megmarad a hódítói érzés, a sikerbe vetett bizalom, ami nem ritkán tényleg sikert von maga után. És *Goethe* az önéletrajza elejére joggal szúrhatott volna be egy olyasfajta megjegyzést, hogy: „anyámhoz való kapcsolatomban gyökerezik az én sikerem".

Bottka Petrik fordítása

---

[*] Freud, 1909b: Egy ötéves kisfiú fóbiájának analízise. A "kis Hans". [Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben "Der kleine Hans"]. In: *Sigmund Freud Művei, II. A Patkányember. Klinikai esettanulmányok I.* Budapest: Filum, 1993, 111-212. (*A szerk.*)

[4] A terhesség e szimbolikájára nemrég további bizonyítékot szolgáltatott egy ötven feletti hölgy esete. Gyakran mesélték neki, hogy kisgyerekként, mikor még alig tudott beszélni, az apját izgatottan az ablakhoz húzta amikor az utcán egy nehéz bútorszállító autó haladt el. A lakásokkal kapcsolatos emlékeit figyelembe véve megállapítható, hogy akkor fiatalabb volt, mint két és háromnegyed év. Ekkortájt született legidősebb öccse, és a család gyarapodása miatt lakást váltottak. Nagyjából ezzel egyidejűleg elalvás előtt gyakran támadt az a riasztó érzése, hogy valami rémisztően nagy dolog közelít felé, s mindeközben „úgy megdagadtak a kezei".

English Summaries

The present issue is edited by Zoltán Kőváry

The **MAJOR ARTICLES** section starts with **ZOLTÁN KŐVÁRY's** introductory essay **Psychoanalysis, creativity and research in art psychology.**

A strong relationship can be observed between the development of psychoanalytic theory and the study of artistic creativity. Before unfolding his new concepts, Freud used to test his ideas in essays dealing with the psychology of art. That was the case, for example, with the concept of "death instinct" in his essay *The uncanny,* and with narcissism in his biographical study on Leonardo da Vinci. The latter was a starting point of a special psychological research method called psychobiography, which – as a result of a "narrative turn" in psychology from the 1990s – has been accepted and became popular again in contemporary psychology. The article gives a short review of the genealogy of ideas about artistic creativity in psychoanalysis from Freud to present days. Besides, it points at some crucial aspects of this topic, for example the problem of "neurosis versus creativity", and the possibilities of further psychoanalytic research within this field.

GEORGE E. ATWOOD, ROBERT D. STOLOROW and DONNA M. ORANGE, The Madness and Genius of Post-Cartesian Philosophy: A Distant Mirror

The purpose of the paper is to describe essential ideas of four major philosphers, Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Ludwig Wittgenstein, and Martin Heidegger, and to identify the formative personal contexts within which their key insights into human life took form. By psychologically contextualizing philosophical assumptions, we hope to make progress toward discerning the particularization of scope that may be associated with these assumptions, and hence to begin a further opening up of the horizons of understanding that inevitably encircle psychoanalytic inquiry.

ZOLTÁN KŐVÁRY, Vision and passion in fine arts. Csontváry and creativity from the viewpont of psychobiography

Tivadar Csontváry Kosztka was one of the most important painters of Hungary. He lived and developed his unique style as an autodidact in the turn of 19th and 20th century. Csontváry was a kind of incarnation of the narrative called "genius

and madness", since he began to work as a painter after a psychotic episode, which had started to emerge after a trauma; it was the great flood of the river Tisza in Szeged in 1879. The author of a pathographical investigation on him, the Hungarian psychiatrist Rezső Pertorini (1966) insisted that this psychosis was of endogenous nature, because there were no signs of any problems in his early object-relations and self development, altough he had always been an extravagant character. In this article the present author. with the help of some models of contemporary psychobiography, shows that there are marks in Csontváry's autobiography and on his paintings that suggest an early attachment trauma in the painter's life which determined his personality structure and the deconstruction of the self in the flood trauma. The changes caused not only psychotic breakdown but also the emergence of creativity and prophetic obsessions throughout his later life.

The **WORKSHOP** section contains the following papers:

HENRIETTA HORVÁTH and LAJOS HORVÁTH, On the boundaries of imagination

In their comparative study the athors scrutinize the problems of imagination, intuition and the relations of genius and the insane, with the assistance of certain alternatives of psychology and philosophy of art. In the first part, through the analysis of the works of Kant and Benedetto Croce, they exemplify the role of intuition and imagination in the genesis of work of art. After proposing a few claims concerning the psychology of art they move to the domain of phenomenological psychiatry. The new form of phenomenological psychiatry, which takes form in the embodiment-mind research, cannot be regarded as a standalone trend in the psychology of art that is a very heterogeneous discourse *per se*. One can find new contributions regarding the problem of the genesis of conscious ideas in this interdisciplinary tendency that is conjoined intimately with the phenomena of intuition and imagination. Because of the multidisciplinary aspect of the paper the authors will confine themselves to a comparative approach. The authors' main aim is to pinpoint purely the sharp contrast between humanities and the reductionist alternatives – filled with neuro scientific claims – regarding the dilemma of the genesis of conscious content.

JÓZSEF KRÉKITS, The *femme fatale* in Antal Szerb's *Journey by Moonlight*

The author presents a psychological analysis of the novel of the Hungarian writer Antal Szerb *Utas és holdvilág* („Journey by moonlight", originally pub-

lished in 1937), focusing in particular on the aspects of the phenomenon of *femme fatale*. During the time of writing the novel, Szerb went through a serious life crisis: his second divorce. The story is about a journey all around Italy, and about encounters with friends as well as with his first love. Éva Ulpius from the time of his teenager years. There is an evident connection between the crisis of the novel's protagonist Mihály and the crisis of the writer, at the time of the birth of the novel. In Szerb's diaries we can find notes about his struggle with the *femme fatale* phenomenon, and the novel was an ideal transitional space for him to elaborate his inner conflicts by writing them out and writing them through.

In the **ARCHIVES** section we publish a Hungarian translation of **SIGMUND FREUD's** classic essay **A Childhood Recollection from 'Dichtung und Wahrheit'** (1917), dealing with an episode from Goethe's autobiography.

E számunk szerzői

Kőváry Zoltán, klinikai szakpszichológus, magyar nyelv és irodalom szakos bölcsész, SZTE Pszichológiai Intézet, E-mail: kovary.zoltan@gmail.com

George E. Atwood, a klinikai pszichológia professzora, Rutgers State University of New Jersey, E-mail: gatwood@rci.rutgers.edu

Robert D. Stolorow, kiképző pszichoanalitikus, a pszichiátria klinikai professzora, Institute of Contemporary Psychoanalysis, Los Angeles; Institute for the Psychoanalytic Study of Subjectivity, New York City; UCLA School of Medicine, E-mail: robertdstolorow@gmail.com

Donna M. Orange, pszichoanalitikus, a pszichológia és a filozófia tudományok doktora, Institute for the Psychoanalytic Study of Subjectivity, New York; Istituto di Specializzazione in Psicologia Psicoanalitica del Sé e Psicoanalisi Relazionale, Roma e Milano; NYU Postdoctoral Program in Psychoanalysis,
E-mail: donna.orange@gmail.com

Horváth Henrietta, PhD hallgató, Szegedi Tudományegyetem, Málnási Bartók György Filozófia Doktori Iskola, művészetfilozófia szakirány

Horváth Lajos, PhD óraadó tanár, Debreceni Egyetem, Filozófia Intézet, Filozófia, Email: horvathlajos79@yahoo.com

Krékits József dr, pszichiáter és pszichoterapeuta szakorvos, Lélekszínvonal Kft. Kecskemét, Szeged (magánpraxis), E-mail: krekits@fibermail.hu

Contents

Introduction

Zoltán Kőváry: Psychoanalysis, creativity and research in art psychology 3

MAJOR ARTICLES

George E. Atwood, Robert D. Stolorow and *Donna M. Orange:* The Madness and Genius of Post-Cartesian Philosophy: A Distant Mirror 15

Zoltán Kőváry: Vision and passion in fine arts. Csontváry and creativity from the viewpont of psychobiography 35

WORKSHOP

Henrietta Horváth and *Lajos Horváth:* On the boundaries of imagination 63

József Krékits: The *femme fatale* in Antal Szerb's *Journey by Moonlight* 77

ARCHIVES

Sigmund Freud: A Childhood Recollection from 'Dichtung und Wahrheit' (1917) 97

ENGLISH SUMMARIES 105

Ára: 800,— Ft

TARTALOM

Bevezető

Kőváry Zoltán:
A pszichoanalízis, a kreativitás és a művészetpszichológiai kutatás 3

Tanulmányok

George E. Atwood – Robert D. Stolorow – Donna M. Orange:
Őrültség és zsenialitás a posztkarteziánus filozófiában: Egy távoli tükör 15

Kőváry Zoltán:
Látomás és indulat a képzőművészetben. Csontváry és a kreativitás a mai pszichobiográfia tükrében..... 35

Műhely

Horváth Henrietta – Horváth Lajos:
Az imagináció határmezsgyéin..... 63

Krékits József:
A *femme fatale* jelensége Szerb Antal *Utas és holdvilág* című regényében 77

Archívum

Sigmund Freud:
Egy gyermekkori emlék a *Költészet és valóság*ból..... 97

English Sommaries 105
Contents 108

E számunk megjelenését
támogatásukkal segítették:

Nemzeti Kulturális Alap

Imago International London

A „Budapest Bank Budapestért” Alapítvány
Anonim támogatóink jövedelemadójuk 1%-ával