

TANULMÁNY

*Fecskó-Pirisi Edina***Az alkotófolyamat a pszichoanalitikus művészetpszichológia tükrében****Bevezetés**

A tanulmányban áttekintő jelleggel bemutatom az alkotófolyamat klasszikus pszichoanalitikus elméleti modelljeit, és ismertetek egy-egy példát a különböző megközelítésmódok lehetséges filmes alkalmazásaira. A bemutatást a pszichoanalízis történetének megfelelően Freud pszichobiográfiai megközelítésével kezdem, aki az egyéni élettörténeti események – és ezen belül a gyermekkori élmények – alkotófolyamatban játszott kitüntetett szerepét hangsúlyozta. Ezután az énszichológiával folytatom, amely a tartalmi kérdéseken túlmutatóan a művészi megformálással, az esztétikai formaadással kapcsolatban tett meghatározó jelentőségű felfedezéseket. A műalkotás létrejöttében az individuumon túlmutató interperszonális hatásokkal a tárgykapcsolat-elmélet követői foglalkoztak, feltárták fel az alkotófolyamat társas eredetét, és meghatározták az anyagyermek kapcsolat kreativitásban játszott szerepét. Végül a sort a szelfpszichológiai elméletekkel zárom, amelyek újra az alkotófolyamat intrapszichés attribútumait helyezik a középpontba, és a művészi tevékenységet olyan szelfélményként határozzák meg, amely kohéziót biztosít a szelf számára. A pszichoanalitikus művészetpszichológia alkotáselméletei kiindulópontul szolgáltak a filmtudomány számára is, és jól alkalmazható értelmezési keretet kínáltak egy-egy filmalkotó munkásságának vizsgálatához.

Gyermekkori élmény: regresszió és szublimáció

Az alkotó pszichoanalitikus vizsgálata a klasszikus freudi pszichobiografikus megközelítésig nyúlik vissza. Freud művészettel foglalkozó számtalan írása közül kiemelkedik az 1910-es Leonardo-tanulmány, mint a legelső és az egyetlen monográfiászerű részletességgel jellemezhető pszichobiográfia (Freud, 1910 [2001]). Ebben Freud arra vállalkozik, hogy Leonardo naplója, feljegyzései és a róla készült tanulmányok alapján rekonstruálja a művész koragyermekkorát és pszichoszexuális fejlődését, majd élettörténeti alapokon

értelmezze a *Mona Lisa* és a *Szent Anna harmadmagával* című festményeket. Freud a titokzatos mosoly hátterében Leonardo egy koragyermekkori emlékét fedezi fel: „Úgy tűnik, már előre elrendeltetett, hogy ilyen alaposan foglalkozzam a keselyűvel, ugyanis mint egész korai emlék jut eszembe: amikor bölcsőben feküdtem, egy nagy keselyű szállt le hozzám, farkával szájamat kinyitotta, és ezzel a farokkal sűrűn bökdöste ajkamat” (i.m. 140). Az emlék interpretálásában Freud a fellációra, a szoptatásra, az anyával való szereteteli kapcsolatra és az apa hiányára helyezi a hangsúlyt.¹ Véggkövetkeztetése pedig az, hogy „csak egy Leonardo gyermekkori élményeivel rendelkező ember festhette meg a *Mona Lisát* és a *Szent Anna Harmadmagával-t*” (i.m. 198), vagyis az élettörténeti események közül kiemeli a gyermekkori élmények meghatározó szerepét. Freud (1908, [2001], 112) az alkotási folyamatot tekintve megállapítja, hogy „valami erős, aktuális élmény a költőben [művészen] felébreszti egy korai, legtöbbször gyermekkori élmény emlékét, amelynek kiinduló vágya az alkotásban teljesül be”. A gyermekkori élmények számbavételekor Freud kitüntetett szerepet tulajdonít az esetleges traumás élményeknek. Mind a neurotikusok, mind a művészek esetében a libidórögződés alapján való hajlamosság mellett a traumás élményeknek is meghatározó szerepet tulajdonít. A traumás tapasztalat vizsgálatánál Freud egyúttal azt is hangsúlyozza, hogy a művész valóságában mindig a szubjektív lelki tartalom az irányadó, a műalkotás tehát eltérhet a fizikai realitástól, célravezetőbb a fantázia megnyilatkozásaként értelmezni (Freud, 1917 [1986]).

A Leonardo-tanulmány a konkrét esetbemutatáson túlmutatóan az alkotó tevékenységgel kapcsolatos művészetelméleti tézisek megfogalmazásaként is kiemelkedő szerepet kap. Leonardo példáján keresztül ismerteti Freud a szublimáció jelenségét. Leonardo kettős természetét – művész és kutató – Freud kapcsolatba hozza a festő érzelmi és érzéki életének a beszűkülésével. Feltárja, hogy Leonardo esetében a tudásvágy mögött a szenvedély azonosítható: „a kutatásnak áldozta magát mindazzal a kitartással, állandósággal, elmélyültséggel, mely a szenvedély sajátja” (i.m. 132). Freud felfedezte a pszichés ösztönök egyik tárgyról a másik tárgyra való áthelyezését, a szexuális ösztön közvetlen céljának egy magasrendű céllal való felcserélését. A szublimáció kialakulásában kifejezetten az infantilis szexuális kutatásnak tulajdonított jelentőséget. A nemiség iránti érdeklődés átszellemíthetőségét és művészi irányba terelhetőségét már korábban felvetette (Freud, 1905 [1995]). A nemiség és a kutatóösztön közötti összefüggés három

¹ Az apahiány feltételezésekor Freud a keselyű motívum szimbolikájából, kultúrtörténeti magyarázatiból is merít, amely későbbi bizonyítékok alapján egyértelműen hibásnak minősül. Az eredeti olasz szöveg tanúbizonyosága alapján ugyanis kánya, és nem keselyű szerepelt Leonardo álmában. Freud tévedését elismerve azonban a Leonardo-tanulmány továbbra is a pszichoanalitikus műelemzés egyik központi jelentőségű példája maradt a következetesen végigvitt pszichobiografikus megközelítés miatt.

alternatíváját határozta meg: (1) neurotikus gátlás kialakulása, amikor a szexuális érdeklődés elfojtása a kutatóösztön elfojtásához vezet; (2) neurotikus gondolkodási kényszer létrejötte, amikor a gyermekkori kutatás befejezhetetlensége tovább él a töprengés állandóságában; (3) és a szublimáció, amikor „a libidó a tudásvágyba szublimálódik, és a hatalmas kutatóösztön megerősítésére szolgál” (Freud, 1910 [2001], 138). A szublimáció elméletét Freud az ösztönökről szóló metapszichológiai tanulmányában újra megerősíti (1915 [1997]), és a szublimációt az ösztönsorsok egyik lehetőségeként ismerteti. Olyan lehetőségként, amelyek a művészek számára könnyebben hozzáférhető, tekintve hogy „alkatukat valószínűleg erős szublimációs képesség, és konfliktust eldöntő elfojtás bizonyos lazasága jellemzi” (Freud, 1917 [1986], 307). A freudi megközelítés megtermékenyítően hatott más pszichoanalitikusokra, és az Otto Rank és Hanns Sachs által alapított *Imago* folyóiratban sorra jelentek meg olyan tanulmányok, amelyek a művész „differentia specificá”-jával foglalkoztak (a művész maga is neurotikusnak tekinthető, vagy csak rokonságban áll vele), illetve célul tűzték ki a különböző műalkotások szerző életrajza alapján történő magyarázatát (Schönau, 1998).

Freud és kortársai ugyanakkor a művész formaadó tehetségét rejtélyes képességnek tartották, és magát a művészi tehetséget analízálhatatlannak gondolták: „az analízisnek le kell tennie a fegyvert a költő [művész] problémája előtt” (Freud, 1928 [2001], 285). Ezen a területen lényegi változás akkor következett be, amikor az ösztönelmélet mellett teret nyert az egopszichológia a művészet tanulmányozásában. Az egopszichológiát már kifejezetten az esztétikai forma érdekelte, és arra vállalkozott, hogy az elsődleges folyamatok mellett a megformáltságban közreműködő másodlagos folyamatokat is vizsgálja. Noy (1979) az egopszichológia hozzájárulását az alkotói folyamat megértéséhez abban látja, hogy részletesen foglalkozik azokkal a mentális funkciókkal, amelyek kontroll alatt tartják a tudattalan vágyakat, megőrzik az én integritását és a külső környezethez való alkalmazkodást. A műalkotó folyamat legfontosabb egopszichológiai elmélete Ernst Kris (1952 [2000]) nevéhez fűződik, aki bevezette az én szolgálatába állított regresszió fogalmát. Kris továbbra is hangsúlyt helyez az alkotó tudattalan tartalmaira, és átjárhatónak gondolja a tudattalan és a tudatos közötti határt. Az alkotófolyamat első szakaszában, az inspiráció fázisában regresszió következik be, és az ösztönén elfojtott anyaga beáramlik az énbe. Ugyanakkor az én képes kontrollt gyakorolni az ösztönén tartalmi fölött, és szabályozni a regresszió folyamatát. Ezt követően az alkotófolyamat második szakaszában, az elaborációs fázisban a másodlagos folyamatok válnak meghatározóvá, megvalósul a korábbi tudattalan élményanyag formába öntése, amelyben szerepet kap a valósághoz való alkalmazkodás, a leendő közönségnek való megfelelés igénye. Az alkotó személyiségben tehát a tudattalan tartalmak megjelenése egy erős és hatékony ego szabályozása alatt történik. Mind Kris (1955), mind az egopszichológia

vezető teoretikusa, Hartmann (1955) javasolja a freudi szublimáció mellett/helyett a neutralizáció fogalmának a használatát. A neutralizáció fogalma egyrésztől (Kris, 1955) azért bizonyul helyénvalónak, mert így elkülöníthető az energia átalakulásának, transzformációjának (neutralizáció) és az áthelyeződésnek, a cél áttolásának (szublimáció) a folyamata; másrésztől (Hartmann, 1955) mert így lehetővé válik, hogy ne csak a szexuális, hanem az agresszív készletek esetében is beszélhessünk az ösztönenergia semlegesítéséről. Az alkotási folyamat szublimációs elmélete illetve pszichobiográfiai megközelítése a pszichoanalízis budapesti iskolájának a munkásságában is megjelenik. Például a tehetség pszichoanalízisével és kifejezetten a zenei alkotással Hermann Imre (1930 [2007]; 1999), az irodalmi művek élettörténeti szempontú elemzésével többek között Nemes Livia (1998) foglalkozott. Szondi Lipót a művészekre jellemző speciális ösztöndinamika, ösztönprofil feltárására vállalkozott (Gyöngyösiné Kiss, 2003), Róheim Géza (2001) pedig a szublimáció fogalmát kiterjesztette a kulturális jelenségekre. A pszichobiográfia modern irányzatának (Schultz, 2005) kortárs hazai követőjeként pedig Kóváry Zoltán (2012, 2014) vizsgálta a festők, írók és költők munkásságát.

A filmalkotó pszichoanalitikus kutatásaiban a gyermekkori élmény hangsúlyozásának meghatározó szerepe van, a klasszikus freudi megközelítésre alapozódó pszichobiografikus megközelítés határozott népszerűségnek örvend. Ide tartoznak például Fernandez (2004) Eisensteinről és Spoto (1976, 1988) Hitchcockról szóló pszichoanalitikusan orientált monográfiái. Mindkét szerző meghatározó jellemzője, hogy részletesen feltárja a vizsgált filmalkotó gyermekkori élményeit valamint későbbi életeseményeit, és az életmű átfogó pszichobiografikus elemzésére vállalkozik: az elfojtott tartalmak közül előbbi a homoszexualitást, utóbbi pedig a nőkkel kapcsolatos szadomazochisztikus viszonyt helyezi az értelmezés középpontjába. A magyar vonatkozásokat tekintve pedig Hárdi István (2004) tanulmánya említendő, aki Chaplin filmjeinek élettörténeti szempontú elemzésével mutatja be, hogy esetében a nemi vágy hogyan „szellemiesítődik át” filmkészítéssé, és a filmjeire jellemző infantilizmus, oralitás, onnipotencia, agresszió és mazochizmus ambivalenciája háttérben milyen koragyermekkori és felnőttkori történések (pl. az anyával való szimbiotikus kapcsolat, szegénység, éhezés, gyermekhalál) azonosíthatók.

Tárgykapcsolat: reparáció, szimbolizáció és átmeneti tárgy

A korábban említett Kris (1955) a szublimáció újrafogalmazásakor még egy újabb aspektussal is gazdagítja a szublimáció illetve a neutralizáció leírását: mindkét folyamat kialakulásában nélkülözhetetlennek tartja az anya jelenlétét. Az anya kreativitásban játszott szerepével, az alkotóképesség társas eredetével részletesen a tárgykapcsolat-

elmélet képviselői foglalkoztak, a következőkben az ő elméletüket ismertetem. Először Klein (1929 [1998]; 1930 [1998]) megközelítését mutatom be, aki átmenetet jelent abból a szempontból, hogy a valós anya-gyermek kapcsolattal, az interperszonális viszonyokkal szemben még az anyáról és a gyermek önmagáról alkotott fantáziáinak, vagyis az intrapszichikus történéseknek tulajdonított kiemelkedő szerepet.

Klein (1935 [1999]) szerint a szublimáció kialakulása a depresszív pozícióban gyökerezik. A depresszív pozícióban a csecsemő arra törekszik, hogy integrálja az anya különböző vonásait, és egységes tárgyként élje meg. Mindeközben nehézséget okoz számára a saját sadizmustöbblete, az anyával szembeni gyűlöletének a megélése. A gyermek, miután agresszív késztetések hatására képzeletében megsemmisíti az anyát, szembesül a saját pusztítói hajlamai által okozott kárral, hogy voltaképp ő maga tette tönkre a szeretett tárgyat. A felismerés depresszív szorongással jár együtt, és megjelenik a helyreállító törekvés: a csecsemőt büntudat kínozza, igyekszik jóvátenni a korábbi pusztítását, és újjáalkotni az elvesztett tárgyat. „Ez az alapja a kreatív tevékenységeknek is, amelyek a csecsemő azon vágyában gyökereznek, hogy visszahozzák és újrateremtsek az elveszített boldogságát, az elvesztett belső tárgyait és benső világának harmóniáját” (Segal, 1997, 89). A reparatív fantázia feloldja a depresszív szorongást, és erősíti a bizalmat a csecsemő saját képességében, hogy helyre tudja állítani a jót, és meg tudja tartani a belső tárgyat (Segal, 1997). A jóvátétel így lehetőséget teremt a kielégítőbb tárgykapcsolatok kialakulására, az éntegráció fokozódására és a destruktív késztetések szublimációjára (Klein, 1946 [1999]). Az alkotó tevékenység tehát a depresszív pozíció átdolgozásában gyökerezik, amit Klein összefüggésbe is hoz azzal a megfigyelésével, hogy néhány embernél a veszteség, a fájdalmas élmény ösztönzőleg hat a szublimációra, és a nehézségek új alkotóképességek kialakulásához vezetnek (Klein, 1940 [1999]). Klein saját elmélete alátámasztására Ruth Kjar festőművésznő esetét említi példaként, akinél feltárta, hogy „kényszerítő igénye mögött, hogy rokonai képét megfesse, az a vágy húzódt meg, hogy jóvátegyen, hogy helyre hozza a pszichológiai sérelmet, amelyet anyján és saját magán okozott” (Klein, 1929 [1998], 115).

Az alkotó tevékenységgel a reparáció mellett összefüggésbe hozható egy másik Klein (1930 [1998]) által leírt lélektani folyamat is: a szimbolizáció. A szimbólumképzés eredete szintén a depresszív pozíció szorongásában keresendő, a csecsemő ugyanis, hogy megvédje tárgyait saját romboló fantáziáitól, helyettesítőkre helyezi át azokat. A helyettesítő tárgyak az azonosítás révén szintén a szorongás tárgyaivá válnak, és ez újabb tárgyakkal való azonosításokra készíti a gyereket, melynek során egyre inkább épül a külvilággal való kapcsolata. A lemondásra ítélt tárgyak pedig a veszteség és belső helyreállítás folyamatain keresztül beolvasztódnak az énbe, vagyis jelképpé válnak az

éneken belül: „a szimbólumot az én teremti meg, és az én használja szabadon” (Segal, 1997, 75). Klein megközelítésében tehát a szimbólumképzés és a szublimáció alapja az én veszteséget követő helyreállító tevékenysége, az alkotófolyamat valójában egy reparatív fantázia megnyilvánulása.

Winnicott (1971 [1999]) az alkotó tevékenységet, „a kulturális élmény kifejezést az átmeneti jelenségek koncepciójának és a játéknak a kiterjesztéseként” használja (i.m. 100). Az átmeneti jelenségek, illetve az átmeneti tárgy a csecsemőnek az anyára (anyamellre) vonatkozó élménymegélésének 4/6 – 8/12 hónap között megjelenő olyan köztes területe, amelyhez a belső realitás éppúgy hozzátartozik, mint a külvilág, amely egyszerre szétválasztja és kölcsönösségben tartja a belső és külső valóságot. A csecsemő megéli, hogy a külső tárgy valójában az ő saját teremtőerejéből jön létre. Winnicott (1971 [1999]) szerint, ha az anyai alkalmazkodás jól működik, akkor megteremti a csecsemő számára az illúziót, hogy az anyamell az ő mágikus része, és mágikus kontrollja alatt van, vagyis ő teremti meg újra és újra, amikor szüksége van rá. Ehhez az szükséges, hogy az anya akkor és ott nyújtsa oda a csecsemőjének a mellét, amikor és ahol a baba azt kész létrehozni. Az anyai alkalmazkodás tehát kialakítja a csecsemőben az élményt, hogy létezik egy olyan külső valóság, amely megfelel a saját alkotóképességének. Az elválasztással ugyanakkor elvesz a korábbi illúzió, s az ebből fakadó feszültség csökkentéséhez a csecsemő létrehozza az átmeneti tárgyakat és jelenségeket az anya-csecsemő egység további fenntartására. Az átmeneti jelenségek és tárgyak tehát a szubjektíven és objektíven észlelt valóság köztes tartományában helyezkednek el, és az anya-gyermek kapcsolat jelképeként jelzik a szimbólumhasználat kialakulását.

Az átmeneti jelenségekhez hasonlóan a játék helye is az anya és a baba közötti potenciális tér, amely „nem tartozik sem a belső pszichés valósághoz, sem a külső realitáshoz” (i.m. 97). A játék izgalmát is ide vezethető vissza, abból fakad, hogy a személyes pszichikai valóság és a tényleges tárgyak kölcsönhatásban vannak egymással. A játék ugyan már személyen kívül helyezkedik el, de mégsem tartozik a külső világhoz, ugyanis a külső világ tárgyait és jelenségeit a gyermek személyes belső valóságának a mintája alapján használja fel (Winnicott, 1971 [1998]). Az élménymegélésnek ez a köztes tere pedig az alapját képezi a kreativitásnak és a művészetnek. A potenciális térben zajló alkotó tevékenység során az alkotó szubjektív világa és az objektív realitás kölcsönhatásba kerül egymással: „a játszás természetesen vezet a kulturális élményhez, s valóban annak alapját képezi” (Winnicott, 1971 [1999], 107). A potenciális tér működésének leírását tovább pontosította Ogden (2004), aki megerősítette, hogy a potenciális tér mindig a szimbólum és a szimbolizált között helyezkedik el, így fejlődéslélektanilag meghatározó szerepet játszik a szimbolikus funkció kialakulásában, s ezen keresztül a szubjektum megszületésében. Az alkotási folyamat tárgykapcsolati megközelítésekor a magyar pszi-

choanalitikusok közül Bálint Mihály (1968 [1994]) említhető, aki az alkotást az anya-gyermek közötti elsődleges szeretet elvesztéséből fakadó őstöréshez kapcsolja.

Sabbadini (2011) a filmalkotás winnicotti megközelítése alapján általánosan azt hangsúlyozza, hogy a filmalkotó-folyamat a gyermeki játékhoz hasonlít abból a szempontból, ahogy a rendező saját fantáziáit, belsővé vált tárgyait projiciálja rá a filmre, és így a saját maga által teremtett világban voltaképp a belső és külső köztes tartományát hozza létre. Konkrét filmalkotók tárgykapcsolat-elméleti vizsgálatára Konigsberg (1996) Bertolucciról és Goisis (2007) Marazziról készített elemzései említhetők példaként. Konigsberg szerint *A Hold* című film elkészítése összefüggésbe hozható Bertolucci azon gyermeki törekvésével, amely internalizálni igyekszik az anyát, hogy így megmeneküljön az anya hiánya miatt érzett fájdalomtól. Hasonló módon Goisis az *Un'ora sola ti vorrei* című Alina Marazzi filmet elemzi abból a szempontból, hogy a rendező a halott anyáról készült videofelvételek, naplóbejegyzések és egyéb dokumentumok összerendezésével miként teremti újra önmaga számára azt az anyát, akit a valóságban hét éves korában elvesztett.

Szelfegyensúly: szelférzet és szelf-kohézió

A tárgykapcsolat-elméletet követően, a szelfpszichológia megszületésével az alkotó-folyamat interperszonális jellemzői mellett újra előtérbe kerültek intrapszichikus vonatkozásai. A szelfpszichológia Kohut (1971 [2001]) nárcizmuselméletére alapozva a kreatív folyamatok nárcisztikus eredetét hangsúlyozza. „A kreativitás kibontakozása [...] specifikusan összefügg a korábban megrekedt nárcisztikus megszállások mozgósulásával” (i.m. 250). A nárcisztikus védekezés során a libidó önmagára a személyre irányul. Ennek hatására az énszerveződés fejlődése megreked, és a bezárkózás, tagadás, grandiozitás, exhibicionizmus, depresszió élményei válnak meghatározóvá. Az egészséges fejlődéshez megfelelő szelftárgyakra van szükség, amelyek megerősítik a gyermeket saját nagyságában (tükrözés), amelyekre a gyermek felnézhet, és össze tud velük olvadni (idealizálás), és amelyekhez hasonlóan érzi magát (ikerség). A szelf kialakulásának, a koherens szelfstruktúra létrejöttének nélkülözhetetlen feltétele az empátiásan tükröző szelftárgy jelenléte és a szelftárgy funkciók (tükrözés, összeolvadás, megerősítés) internalizációja (Kohut, 1977 [2007]).

Kohut (1966 [2011]) egy korai tanulmányában a kreativitást a nárcizmus egyik lehetséges transzformációjaként határozza meg, és hangsúlyozza, hogy miközben a művészek a nyilvánosság elismerésére vágnak, nárcisztikusan kifejezetten sérülékenyek. Ahogy az ambíció fontos szerepet játszik a művész és a közönsége kapcsolatában, úgy kap a nárcizmus átalakítása központi szerepet a művésznek a saját alkotásához való

viszonyában. Az alkotási folyamatban a nárcisztikus libidó átalakul idealizáló libidóvá, és a művész idealizáló libidója megszállja a környezetének számára jelentőségteli tárgyait, kialakul a világ nárcisztikus tapasztalata: „egy kiterjesztett szelf, amely magában foglalja a világot” (i.m. 450). A művész legfontosabb törekvése a tökéletesség keresése marad, ezért maximálisan igyekszik a nárcisztikusan megtapasztalt világot a számára megfelelő módon átalakítani, formálni. A tökéletesség révén azt az ideális, de elvesztett szelfállapotot igyekszik újraalkotni, amely valaha hozzá tartozott. Kohut (1978 [2011]) az alkotó tevékenységet úgy látja, hogy a nárcisztikus feszültséggel, nyugtalansággal, ürességgel teli alkotás előtti állapotot követi a heves alkotási láz, a szenvedélyes munka szakasza, majd a lecsendesedés és nyugalom fázisa, vagyis a szelftárgy elvesztésének megélését követően megtörténik az intenzív helyreállító tevékenység és a szelfélmény megújítása. A kreatív erőfeszítés lényege tehát a szelf koherenciájának erősítése, kohéziójának fenntartása (Kohut, 1977 [2007]).

Hagman (2000) megerősíti Kohut eredeti elképzelését arról, hogy a művészi tevékenység lényege a szelfélmény helyreállítása, és hogy a művészet valójában szelftárgyként azonosítható. A művészi élmény mindig szelfélmény is egyben, mert a művész nem egyszerűen kifejezi az érzéseit, hanem egy olyan idealizált formális struktúrát hoz létre, amely a kohéziót is biztosítja mind a műalkotás, mind a szelf számára. Az alkotó folyamat Hagman (2000) szerint folyamatos oszcilláció a szelf és a műalkotás között, és az alábbi három szakaszt foglalja magában: (1) inspiráció és szelf-krízis: vágy a művész fragmentált belső élményvilágának ideális leképzésére; (2) esztétikai rezonancia: a művész belső világa a műalkotásban visszatükröződik, és a műalkotás lényegében a szelf részévé válik, miközben a szelf is a műalkotás részévé lesz; (3) átváltoztató externalizáció: a műalkotás további átdolgozásán keresztül a szelftárggyal való kapcsolat helyreállítása. A szelfkohézió alkotó folyamaton keresztüli megteremtésére Kohut (1977 [2007]) elsősorban irodalmi, képzőművészeti és zenei példákat említ: Proust *Az eltűnt idő nyomában* és *A megtalált idő* c. regényein, Leonardo *Özönvíz* képsorozatán vagy Beethoven *Nagy fűgáján* keresztül mutatja be a fenyegetett szelf konfliktusait és vágyait, és a művészet hozzájárulását az összefüggő szelfélmény kialakulásához. A magyar pszichoanalitikusok közül a szelfpszichológiai megközelítéssel mutat rokonságot például Vikár György (1996) és Virág Teréz (2001) munkássága, akik feltárták, hogy a válságos életszakaszok, illetve a korai pszichés traumatizáció során szerzett sérülések feldolgozásában fontos szerepet kaphat az alkotó tevékenység.

A szelfpszichológia Kohut utáni fejlődéséből (Karterud-Monsen, 1999) az alkotói folyamat pszichoanalitikus magyarázatában kiemelkedik Stern (2002) elmélete. Stern a csecsemő szubjektív érzéseinek felderítésére vállalkozott, és a szelfélményeknek

tulajdonított központi szerepet. Stern (2002) szelf-fogalma különbözik a kohuti szelf-fogalomtól (Kohut, 1971 [2001]). Kohut a szelfet a szelf-reprezentációk összességéként határozta meg, és az önmagunkra – saját érzéseinkre, gondolatainkra és cselekvéseinkre – vonatkozó tapasztalatként írta le. Vele szemben Stern a szelférzeten már nem valamilyen konkrét tartalmat, illetve énnel kapcsolatos reflexiót értett, hanem mint az élmények szervezésének módját határozta meg, és öt fő típusát különböztette meg: bontakozó szelférzet, szelfmagérzet, szubjektív szelférzet, verbális szelférzet és narratív szelférzet. A szelférzet Stern szerint már a születéstől kezdve fokozatosan fejlődik az anyával, a jelentős másikkal való kapcsolatban. A fejlődésben meghatározó szerepet tulajdonított az interszubjektív viszonyulásoknak, a vitalitás affektusok mentén történő affektív összehangolódásnak. A vitalitás affektusok olyan transzmodális élményminőségek, az életfolyamatokhoz kapcsolódó érzések, „életteli érzések”, amelyek leginkább dinamikus, kinetikus fogalmakkal (pl. hullámzó, kirobbanó, tovatűnő) írhatók le, és ritmusok, aktivitások különböző formáiban jelennek meg. Az affektív összehangolódás pedig az ezekre az érzelmi állapotokra való nem tudatos rezonálás, az anya és a csecsemő egymás érzelmi megnyilvánulásaihoz való illeszkedése. Stern az alkotó tevékenységet a vitalitási affektusok tartományaként határozta meg, és a művészetet a vitalitási affektusok közléseként fogta fel, amelyben már a legkorábbi szelférzetek is megnyilvánulnak.

A szelfpszichológiai megközelítés alapján a filmalkotás segítséget nyújthat a szelf egyensúlyának újrateremtéséhez azáltal, hogy az alkotó (elsősorban a rendező és a forgatókönyvíró) pszichés problémáinak megoldására nem tüneteket képez, hanem filmeket hoz létre. Az alkotófolyamat ugyanis lehetőséget nyújt számára, hogy feloldja a belső konfliktusait, és megvalósítsa beteljesületlen vágyait (Gabbard, 2004). Stern (2002) a filmnek abból a szempontból is kiemelt jelentőséget tulajdonít, hogy a hang és a látvány minőségeinek az összevegyítésével a művészetek közül ez képes leginkább az intermodális integrációra, vagyis a legkorábbi preverbális élményminőségek átdolgozására. Példaként Konigsberg (2010) Bergman *Persona*-járól készített elemzése idézhető, aki egyenesen önreflexív műalkotásnak nevezi a filmet, amely „Bergmanról szól, amint [...] megkísérel a filmművészetten keresztül lelki életével szembenézni, azt kiaknázni, kiegyengetni – az arra vonatkozó képességéről és képtelenségéről szól, hogy készítsen egy filmet a lelki életéről” (i.m. 80). És bár intenzív pszichés konfliktusok zajlottak Bergmanban – még pszichoanalízisbe is elment, de az esetében nem vezetett eredményhez –, a filmalkotással megtalált egy olyan eszközt, amelynek segítségével képes volt megmenekülni a dezintegrációtól, és a filmes önanalízis révén átdolgozni személyes élményeit, újrateremteti szelf-egyensúlyát. A filmalkotó folyamatnak öngyógyító szerepet lett, amelyben megvalósulhatott a szelfélménnyel való munka, és létrejöhetett a szelf-kohézió.

Befejezés

Összefoglalva elmondható, hogy a pszichoanalízis különböző alkotáselméletei felhívják a figyelmet a filmalkotót jellemző lélektani folyamatok összetettségére. Az egyes elméleti modellek közös tartományát a tudattalan élményanyag, az alkotás gyermekkori gyökereinek és a korrekatív folyamatoknak a hangsúlyozása jelenti, jelentős különbség mutatkozik viszont abban, hogy az alternatív megközelítésmódokra mennyire jellemző a patologizáló szemlélet (például Freud, Klein, Kohut megközelítése), illetve az egészséges személyiségműködés, az autonóm pszichés funkciók feltételezése (például Kris és Winnicott megközelítése). Valamennyi esetben hiányként merül fel továbbá, hogy a pszichoanalitikus művészetpszichológia eredendően egyéni kreativitásban és egy személyes alkotófolyamatban gondolkodik, így problémát okoz a kollektív alkotótevékenység lélektani modelljének a kérdése, a filmkészítő stáb közösségi működésének az elemzése. Általában csak a rendező, illetve forgatókönyvíró pszichodinamikájának a vizsgálata történik meg, és a filmgyártási folyamatban résztvevő további szereplők pszichés jellemzőinek és az interperszonális hatásoknak a kutatása háttérbe szorul. Célravezető lehet az interszubbektivitás (Atwood –Stolorow, 1993) modelljének alkalmazása, és annak hangsúlyozása, hogy a közös filmalkotási folyamatban valamennyi résztvevő a saját szubbektivitásával van jelen, és a folyamatos kölcsönhatás révén a film mint együttes konstrukció születik meg.

IRODALOM

- ATWOOD, E. G. – STOLOROW, D. R. (1993). *Structures of Subjectivity – Explorations in Psychoanalytic Phenomenology*. Philadelphia: Taylor & Francis.
- FERNANDEZ, D. (2004). *Eisenstein*. Paris: Grasset.
- FREUD, S. (1905). Három értekezés a szexualitás elméletéről. In: Erős F. (szerk.): *Sigmund Freud művei IV. – A szexuális élet pszichológiája* (31-132). Budapest: Cserépfalvi, 1995.
- FREUD, S. (1908). A költő és a fantáziaműködés. In: Erős F. (szerk.): *Sigmund Freud művei IX. – Művészeti írások* (103-114). Budapest: Filum Kiadó, 2001.
- FREUD, S. (1910). Leonardo da Vinci egy gyermekkor emléke. In: Erős F. (szerk.): *Sigmund Freud művei IX. – Művészeti írások* (115-200). Budapest: Filum Kiadó, 2001.
- FREUD, S. (1915). Ösztönök és ösztönsorsok. Erős F. (szerk.): *Sigmund Freud művei VI. – Ösztönök és ösztönsorsok* (41-62). Budapest: Filum Kiadó, 1997.
- FREUD, S. (1917). A tünet képződésének útjai. In: Uő: *Bevezetés a pszichoanalízisbe* (293-307). Budapest: Gondolat Kiadó, 1986.

- FREUD, S. (1928). Dosztojevszkij és az apagyilkosság. In: Erős F. (szerk.): *Sigmund Freud művei IX. – Művészeti írások* (283-304). Budapest: Filum Kiadó, 2001.
- GABBARD, O. G. (2004). Pszichoanalízis és film, *Thalassa*, 15(3): 5-16.
- GOISIS, P.R. (2007). Quest for a Lost Mother: Alina Marazzi's *Un'ora sola ti vorrei*. In: A. Sabbadini (ed.): *Projected Shadows: Psychoanalytic Reflections on the Representation of Loss in European Cinema* (21-34). London, New York: Routledge.
- GYÖNGYÖSINÉ KISS E. (2003). A kreativitás mélylélektani teóriái. In: Kállai J., Kézdi B. (szerk.): *Új távlatok a klinikai pszichológiában* (81-96). Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó.
- HAGMAN, G. (2000). The Creative Process. *Progress in Self Psychology*, 16: 277-297.
- HARTMANN, H. (1955). Notes on the Theory of Sublimation. *Psychoanalytic Study of the Child*, 10: 9-29.
- HÁRDI I. (2004). Charlie Chaplin, a kreatív humanista. *Thalassa*, 15(3): 57-76.
- HERMANN I. (1930). A tehetség pszichoanalízise. In: Uő: *Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1911-1933* (85-97). Budapest: Animula Kiadó, 2007.
- HERMANN I. (1999). *Perverzió és muzikalitás. Adalékok a perverzió dinamikájához*. Budapest: Animula Kiadó.
- KARTERUD, S. – MONSEN, T. J. (1999). *Szelfpszichológia. A Kohut utáni fejlődés*. Budapest: Animula Kiadó.
- KLEIN, M. (1929). A csecsemőkori szorongás-helyzet tükröződése egy műalkotásban és a kreativitásban. In: Bókay A., Erős F. (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány* (110-118). Budapest, Filum Kiadó, 1998.
- KLEIN, M. (1930). A szimbólumképzés jelentősége az énefejlődésben. In: Bókay A., Erős F. (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány* (190-199). Budapest, Filum Kiadó, 1998.
- KLEIN, M. (1935). A mániás depresszió pszichogenezise. In: Uő: *A szó előtti tartomány* (25-62). Budapest, Akadémiai Kiadó, 1999.
- KLEIN, M. (1940). A gyász és kapcsolata a mániás depressziós állapotokkal. In: Uő: *A szó előtti tartomány* (97-134). Budapest, Akadémiai Kiadó, 1999.
- KLEIN, M. (1946). Észrevételek néhány szkizoid működésről. In: Uő: *A szó előtti tartomány* (63-96). Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999.
- KOHUT, H. (1966). Forms and Transformations in Narcissism. In: H. P. Ornstein (ed.): *The Search for the Self. Selected Writings of Heinz Kohut 1950-1978. Vol.1.* (427-460). London: Karnac, 2011.
- KOHUT, H. (1971). *A szelf analízise*. Budapest: Animula Kiadó, 2001.
- KOHUT, H. (1977). *A szelf helyreállítása*. Budapest: Animula Kiadó, 2007.

- KOHUT, H. (1978). Creativeness, Charisma, Group Psychology. Reflections on the Self-Analysis of Freud. In: H. P. Ornstein (ed.): *The Search for the Self. Selected Writings of Heinz Kohut 1950-1978. Vol.2.* (793-844). London: Karnac, 2011.
- KÖNIGSBERG, I. (1996). Transitional Phenomena, Transitional Space: Creativity and Spectatorship in Film. *Psychoanalytic Review*, 83: 865-889.
- KÖNIGSBERG, I. (2010). „Ezeknek az árnyaknak ereje van.” Küzdelem az önanalízisért Ingmar Bergman *Persona* című filmjében. *Thalassa*, 21(1): 77-84.
- KÓVÁRY Z. (2012). *Kreativitás és személyiség*. Budapest: Oriold és Társai.
- KÓVÁRY Z. (2014). *Pszichobiográfia*. Budapest: Oriold és Társai.
- KRIS, E. (1952). *Psychoanalytic Explorations in Art*. Madison: International Universities Press, 2000.
- KRIS, E. (1955). Neutralization and Sublimation. Observations on Young Children. *Psychoanalytic Study of the Child*, 10: 30-46.
- NEMES L. (1998). *Alkotó és alkotás*. Budapest: Animula Kiadó.
- NOY, P. (1979). Form Creation in Art: An Ego-Psychological Approach to Creativity. *Psychoanalytic Quarterly*, 48: 229-256.
- RÓHEIM G. (2001). *A kultúra eredete és szerepe*. Budapest: Animula Kiadó.
- OGDEN, H. T. (2004). A potenciális tér. In: Péley B. (szerk.): *D.W. Winnicott – A kapcsolatban bontakozó lélek* (237-253). Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó.
- SABBADINI, A. (2011). Cameras, Mirrors and the Bridge Space. A Winnicottian Lens on Cinema. *Projections*, 5(1): 17-30.
- SCHÖNAU, W. (1998). Kirajzolódnak egy pszichoanalitikus irodalomtudomány körvonalai. In: Bókay A., Erős F. (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány* (31-41). Budapest: Filum Kiadó.
- SCHULTZ, W.T. (2005). *Handbook of Psychobiography*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- SEGAL, H. (1997). *Bevezetés Melanie Klein munkásságába*. Budapest: Animula Kiadó.
- SPOTO, D. (1976). *The Art of Alfred Hitchcock*. New York: Hopkinson & Blake.
- SPOTO, D. (1988). *The Dark Side of Genius*. London: Plexus.
- STERN, N. D. (2002). *A csecsemő személyközi világa*. Budapest: Animula Kiadó.
- VIRÁG T. (2001). „Mély kútba tekinték...”. Budapest: Animula Kiadó.
- VIKÁR GY. (1996). *Válság, túlélés, kreativitás*. Budapest: Balassi Kiadó.
- WINNICOTT, W. D. (1971). Játék: elméleti tézis. In: Bókay A., Erős F. (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány* (209-219). Budapest: Filum Kiadó, 1998.
- WINNICOTT, W. D. (1971). *Játszás és valóság*. Budapest, Animula Kiadó, 1999.