

A VÁGY TALÁNYA

Salvador Dalí és az irracionális meghódítása

*Kőváry Zoltán**

Bevezetés

Salvador Dalí (1904-1989) életműve nagy kihívást jelent a pszichoanalitikus szemléletű művészetpszichológia számára. A festő élettörténete, extravagáns karakterének pszichopatológiai vonatkozásai és szürrealista festményeinek sajátos szimbólumrendszere közt komplex összefüggések mutathatók ki, amit tovább bonyolít a művészóriás pszichoanalitikus elmélettel való bensőséges kapcsolata és exhibicionista túlzásoktól sem mentes önfeltáró hajlama is. Feltevésem szerint alkotásaiban kifejezett és elhallgatott belső élményeit családi titkok és ezekkel összefüggő gyász-folyamatok formálták, amit az alábbiakban Ábrahám Miklós és Török Mária crypte-elméletével igyekszem pszichológiailag megközelíteni. Ezzel párhuzamosan megpróbálom Dalí néhány jellegzetes állatmotívumát, a sörényes oroszlánfejet, rákot, illetve az (imádkozó) sáskát kapcsolatba hozni egy univerzális szimbólummal, az ún. vagina dentata-val. A fogakkal ellátott női szeméremtest, mint az agresszív női nemiség és a felfaló anyaság szimbóluma mind egyéni (álmok, fantáziák, műalkotások), mind a kollektív (mítoszok, beavatási rítusok) szinten a kasztrációs komplexumhoz, illetve a születés és a halál, a szexualitás és az individuáció egymással összefonódó, egyetemes témáihoz kapcsolódó érzések, szorongások felbukkanását jelzi, egyéni megjelenési formája pedig a konfliktusok megoldásáért folytatott drámai küzdelmet tükrözi. Miközben ennek az életműben betöltött szerepét vizsgálom, igyekszem körüljárni Dalí nőkhöz és saját nemiségéhez való bonyolult viszonyát, és bemutatni a fejlődési krízis sajátos, művészi elaborációs lehetőségeit.

* Köszönettel tartozom Novák Mónikának az életrajz feldolgozásában nyújtott segítségéért.

1. A „pszichopatologikus ikonográfia”

Salvador Dalí, vagy ahogy Sarane Alexandrian nevezte, a reneszánsz ember, aki a pszichoanalízis hitére tért (Maddox, 1992), így vallott saját művei interpretációs lehetőségeiről: „Képeim hétköznapi nyelven való leírásához, magyarázatához különleges elemzésnek kell alávetni őket, mégpedig a lehetséges legbecsvágyóbb, objektív, tudományos szigorral” (idézi Maddox, i.m. 64.). Dalí feltételezte, hogy a szürrealista művészet és a tudomány (egész pontosan a pszichoanalízis) együttesen képes a tudattalan, az „irracionális” meghódítására. Ifjúkori bálvány, Sigmund Freud nem osztozott maradéktalanul Dalí és a pályatársai lelkes optimizmusában: a szürrealistákat 95%-os örülteknek tekintette, bár a Dalíval való 1938-as találkozás némileg meggyőzte az agg mestert (Bókay, Husz, 1997). Az alkotás pszichoanalitikus megértésének lehetőségeiről a magyar Bálint Mihály is szkeptikusan nyilatkozott. Bálint szerint a lélek három területéből (az Ödipusz konfliktus, az őstörés és az alkotás) csak az első kettő közelíthető meg pszichoanalitikus módszerrel; utóbbi esetén csak feltételezésekre vagyunk utalva (Bálint 1994). Az Ödipusz-komplexum és az alkotás azonban az archaikusabb rétegekből fejlődik ki: ezért az alkotási folyamat értelmezhető olyan helyreállító törekvésként, amelynek dinamikai hátterét az elsődleges szeretet és annak megszakadása, az őstörés jelenti. Dalí nyelvén fogalmazva: *A vágy talánya: anyám, anyám, anyám...*

Dalí családjának története sajátos titkoktól terhes. Az ősök Katalónia északi részén éltek: az ottaniak az állandóan fújó jeges szél, a Tramontana betegének tartották a furcsa viselkedésű vagy hirtelen dühkitörésekre hajlamos embereket, de felelőssé tették a gyilkosságokért és öngyilkosságokért is. Dalí nagyapja állítólag rettegett, hogy a hatása alá vonja a szél, ezért családjával együtt Barcelonába települt. Egy nap – miután jelentős összeget veszített a tőzsdén –, felerősödött paranoiája, és kiállt erkély ablakába azt kiabálva, hogy tolvajok akarják elrabolni a pénzét, és az életére törnek. Ekkor még meg tudták akadályozni, hogy öngyilkosságot kövessen el, de alig három nap múlva sajnos sikerrel járt. Tettét a család szegyenkezve titkolta, akárcsak Dalí egyik nagybátyjának öngyilkossági kísérletét is. A családi kór örökletességétől félve Salvador Dalí egész életében bizonygatta épelméjűségét (Gibson, 1994).

A festő születésekor elhunyt bátyja keresztnevét kapta meg (akár csak Van Gogh, lásd Halász, 2002), amit szülei részéről később „tudattalan

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

Dalí édesanyja, Felípa rendkívül engedékeny, családjáért élő asszony volt. Bár később leánygyermek is született, feltehetően a második Salvador megszületése előtt is erről ábrándozott, ugyanis a gyermek Dalít lányként kezelte, és évekig leányruhába járatta. (A festő később meg is örököltette gyermekkori önmagát ilyen öltözékben.) Az ebből kialakult nemi bizonytalanságok miatt a művész egész életében erősen vonzódott az androgün testalkatú emberekhez; egy kortárs Dalí-kutató, M.P. Rodriguez szerint pedig Dalí későbbi feleségében, Galában is az „őseredeti androgünitást” vélte felfedezni (Rodriguez, 2000). Rodriguez e mellett úgy véli, hogy ez a gyermekkori helyzet volt a forrása Dalí identitászavarának, szexuális problémáinak, gyermekkori enuresisének, és az anyja ellen tanúsított későbbi agresszióknak a *Szent szív* (1929) című festményén. (Az agresszióknak számos pszichoanalitikus szerző, így pl. E. Jacobson szerint jelentős szerepe van a tárgytól való belső differenciálódás folyamatában, lásd Mitchell és Black, 2000.) Az agresszió úgy kapcsolódik a képhez, hogy később *Időnként élvezettel köpök az anyám portréjára* címmel vált hírhedtté, és hozzájárult Dalí és apja 1929-es konfliktusához. Ezt leszámítva – szemben családjával – a festő egyszer sem örököltette meg imádott édesanyját műveiben; az 1929-es, már idézett *A vágy talánya: anyám, anyám, anyám* című munkájáról Rodriguez úgy vélekedik, hogy azt már egyértelműen majdani felesége, Gala ihlette. Ekkor az édesanya már nyolc éve halott: 1921-ben méhrák

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

A jegyzőként tevékenykedő apa, az idősebb Salvador tekintélyes, autoriter figura volt: Dalí egész életén át tartott tőle, és csak Gala 1929-es felbukkanásakor mert szembe szállni vele. Gyermekkorában mély benyomást tett rá, amikor apja egyszer hazatérve – késését magyarázandó – a következő szavakkal szállt ki az autóból: „Beszartam!” A gyermek Dalí megalázónak érezte, hogy rettegvé csodált apja szándékosan „görög tragédiává” növelte a kínos történeteket, bár könnyűszerrel besurranhatott volna a házba. Az eset – elmondása szerint – tökéletesen megváltoztatta a személyiségét és fordulópontot jelentett az életében. Az egyébként is félszeg, szégyenlős gyermek számára – aki egyébként korábban sem tudott szabadulni az ürülékkel kapcsolatos kényszerképzeteitől – komoly traumát jelentett, hogy az apja ország-világ füle hallatára szemérmetlenül bevallotta késésének botrányos okát (Gibson, i.m.). Dalí az incidenst később *Siralmas játék* című festményén örökítette meg; ezt tartják egyébként első igazán szürrealista alkotásának, amelynek „pszichopatologikus ikonográfiája” komoly aggodalommal töltötte el André Breton-t és a szürrealistákat (Maddox, i.m.).

A kilenc hónappal a bátyja halála után született ifjabb Salvadorból elkényeztetett, akaratos gyermek vált. Szülei büntudatot érzetek az idősebb fiú halála miatt, egyes életrajzírók szerint (pl. Gibson) mindig is az elhunyt fivért látták benne. Betegesen óvták, mindent megengedtek neki, amit ő később is elvárt a környezetétől. Ha valamit mégis megtagadtak tőle, féktelen tombolásban tört ki, ürülékcupacokat hagyott maga mögött, és még nyolc évesen is ágyba vizelt. (A klasszikus a pszichoanalízis a felfokozott uretrálrotikus működésben látja a mérhetetlen becsvágy forrását, amely később a festő egyik központi személyiségvonásává vált.) Iskoláskorában Dalí visszahúzódóan viselkedett, eryterofóbiában, a szégyenkezéstől és elpirulástól való félelemben szenvedett. Ekkor alakult ki sáskafóbiája is, amelynek jelei később számos festményén fellelhetők. Emellett gyakran tanúsított bizarr, erőszakos magatartást is: élvezetből

letaszította egy társát a szikláról, szándékosan levetette magát a lépcsőről, vagy beleharapott egy hangyáktól hemzseggő denevértetembe (Maddox, i.m.).

Teátrális, exhibicionista viselkedése és a szexualitással kapcsolatos szorongásai serdülőkorában bontakoztak ki. Az egyik legfontosabb a maszturbációval kapcsolatos félelme volt: a korabeli orvostudomány azt hirdette, hogy az önkielégítés impotenciát, homoszexualitást, őrültséget okoz. Dalí számára a maszturbáció csaknem kizárólagos nemi élvezetforrás maradt egész életében, és ő lett az első és egyetlen képzőművész, akinek ez a munkásságában is nagy szerepet kapott (*Szerkentyű és kéz*, 1927, *A nagy önfertőző*, 1929). Az önkielégítéshez kapcsolódó félelmek mellett a szexuális csökkent értékűség érzése is áthatotta a fiatal Dalí életét: a többiekével összehasonlítva saját nemi szervét kicsinek, ernyedtenek találta. (Gibson, i.m.). A képein megjelenő mankók, amelyek önmaguktól megállni képtelen dolgok és testrészek alátámasztásául szolgálnak, eredetileg az impotenciával kapcsolatos szorongások sajátos kifejezési formái lehettek. Nagy szerepet játszott életében a voyeurizmus is: már gyermekkorából leírt átható erejű leselkedési élményeket, ez a hajlama egész életét végig kísérte. (Egy korai, 1921-es festményének például *A voyeur* címet adta.) Később szeretett orgiákat rendezni, amelyen csak kis mellű nők és nőies vonású férfiak vehettek részt, mivel – amint erre fentebb is utaltunk – erősen vonzódott az androgunitáshoz, és csak az ilyen jegyeket viselő embereket tartotta tökéletesnek. Szexuális irányultsága egyébként már kortársai számára is talány volt. „Lozano, akit egyáltalán nem zavart, hogy homokos, biztosra vette, hogy Dalí alapjában véve homoszexuális. Napnál világosabb volt, hogy be nem vallaná semmi áron, és még kevésbé cselekedne a szerint. De ahhoz nem fér kétség, hogy jobban szerette a férfi testet, mint a nőit.” (Gibson, i.m. 542.) A költő, Federico Garcia Lorca két alkalommal próbálta meg rávenni festő barátját a testi együttlétre, de Dalí feljegyzései szerint „nem történt semmi, mert nem voltam pederasza, azon kívül fáj is” (Gibson, i.m. 136). Állítólag amikor Lorca hazatért Amerikából, és meghallotta, hogy Dalí rátalált élete asszonyára, megdöbben, mert szerinte a festőnek csak akkor van erekcója, ha valaki a végbélnyílásába dugja az ujját (Genzmer, 2000).

Dalí 1929-ben ismerkedett meg a nála 10 évvel idősebb Galával, aki akkor még Paul Eluard felesége volt. A házaspár a feljegyzések szerint meglehetősen perverz házasság életet folytatott: szívesen „kukkolták”

egymást más szexuális partnerrel való együttlét alatt. A Gala és Dalí között fellángoló szerelem véget vetett a festő hűgával folytatott, szinte incestuózus kapcsolatának, és teljesen kifordította magából az amúgy is excentrikus fiatalembert. (Maddox, i.m.). Az asszony lett Dalí műzsája, akiben az őseredeti androgünt, minden dolog egyesülését látta. Szenvedélye az örület határát súrolta, egyszer például erős kísértést érzett, hogy Galát letaszítsa a szikláról, és amikor remegve megkérdezte, hogy mit tegyen, a nő nyugodtan azt válaszolta, hogy azt akarja, hogy szerelme ölje meg (Genzmer, i.m.). Állítólag csak egyszer szeretkeztek, azt követően a festő továbbra is a maszturbálást választotta felesége helyett. Dalí állítása szerint azért is irtózott a testi kontaktustól, mert apja gyermekkorában „véletlenül” a zongorán felejtett egy orvosi könyvet a nemi betegségekről és azok klinikai tüneteiről, ami egy életre elvette a kedvét a szexuális érintkezés hagyományos formáitól, és a szifiliszttől való beteges félelem forrásává vált (Gibson, i.m.). A *Millet Angelusának tragikus mítosza* című Dalí – könyv azonban ennél többről is árulkodik. „Egész életemet átjárta a szerelmi aktustól való rettegés – írja-, amelyet az állatiasság, az erőszak és a vadság legszélsőségesebb jegyeivel ruháztam fel, olyannyira, hogy véghezvitelére magamat teljesen alkalmatlannak tartottam, nemcsak feltételezett fiziológiai képtelenségem miatt, hanem azért, mert félttem az aktus megsemmisítő erejétől, s ebből az a kényszerképzetem támadt, hogy következményei azonnali halált okoznak.” (Dalí, 1986, 74.)

2. A kripta lakói

Dalí személyiségének egyik paradox sajátossága a mindent kimondás és teljes elhallgatás párhuzamos jelenléte. Az előbbire példa a képein látható exhibicionista önfeltárulkozás és mélylélektani ihletésű önelemzések (pl. az *Angelusban*), míg utóbbira meggyászolatlan veszteségei (bátyja, édesanyja) és kimondhatatlan titkai (örület és öngyilkosság a családban, szexuális bizonytalanság). A titok, írja Hermann, „részben elhallgatásra, részben közlésre törekszik... akinek titka van, valóban állandó vágyat érez, hogy a titoktól megszabaduljon. Ha nem sikerül, neurotikus felépítmény jöhet létre.” (Hermann, 1995, 56-57.) Ez utóbbi lelki képződmények egyik formáját, amelynek kialakulása gyakran a „rejtett gyászal és titkos szerelemmel” függ össze, Ábrahám Miklós és Török Mária

crypte-nek nevezete el. Hermann még nem kételkedett abban, hogy a titok kimondása és a közös nyelvi jelentés megtalálása gyógyító hatású, Ábrahámék szerint azonban a titok nyelvi feloldásának lehetősége, elbeszélhetősége nem ennyire magától értetődő. A titok elmondhatatlansága és az én szerveződésére nézve pusztító hatása miatt az élmény „bekebelezése” és „megőrző elfojtása” a tudattalanban létre hozza a crypte-t, az intrapszichikus sírboltot (Ábrahám és Török, 1998). A crypte – mivel nem a freud-i értelemben vett „dinamikus elfojtás”, hanem a már említett „megőrző elfojtás” következtében alakul ki – nem bukkan fel sem a szimbolikusan (elszólás), sem a test konkretizáló nyelvében (tünetek), egyedül a temetésről, sírokról, holttestekről szóló álmok és fantáziák utalnak a létezésére. Ezek Dalí képzeletét már gyermekkorában rabul ejtették. „Csak úgy tudtam elaludni, hogy saját halálomról gondolkodtam, úgy éreztem, koporsóban vagyok, és végre megnyugodtam” – írja már idézett visszaemlékezésében. Fantáziájának lenyomatain, festményein is rendszeresen visszatérnek az enyészet képei, például a nyüzsgő hangyák motívuma. A hangyák ott nyüzsögtek azon a denevértetemen is, amelybe annak idején ellenállhatatlan készletetést érezve beleharapott.

A Dalí-művek a szó szoros értelmében ön-élet-rajzok: az általa paranoia-kritikainak nevezett alkotói módszerrel („delíriumos asszociációk és interpretációk kritikus és szisztematikus objektívációja” – idézi Maddox, i.m. 46.) rendszeresen vizuális (időnként nyelvi) kifejezési formába öntötte az álmaiban és hallucinációiban felbukkanó képzeteket. Festészetének szürrealista szakaszában, a 20-as, 30-as években keletkezett művein számtalan utalás található különös belső világára: ezek hagyományos értelmezései jól ismertek (pl. Maddox, i.m.; Rodriguez, i.m.). Az életrajzi elemek és a festményeken felbukkanó motívumok azonban Ábrahám és Török „rejtett gyászról és titkos szerelemről” szóló elképzelései nyomán némileg új megvilágításba kerülhetnek.

Amikor a gyász elbeszélhetetlenné válik, állítják Ábrahámék, a szelf-szerveződés szempontjából építő jellegű introjekció helyett az elveszett tárgy bekebelezése, inkorporációja történik. Stavros Mentzos modellje szerint az inkorporáció az internalizációnak az introjekciónál és identifikációnál jóval primitívebb formája, amely főleg a szelf és a tárgy korai differenciátlansága, vagy a munkamód regresszív visszatérése esetén jellegzetes (Mentzos, é.n.). Ez a forma a másoknak önmagammal történő helyettesítését jelenti, ami Dalí esetében azért is különösen nyilvánvaló, mert a legkorábbi, traumatikus élményben a meggyászolhatatlan, halott

Másikra és az szelfre ugyanaz a szimbolikus jelölő vonatkozik: a Salvador név, ami egyúttal Krisztusra is utal. (Dalí kései, sokak által retrográdnak tartott művészetében előtérbe kerültek a katolikus motívumok.) Erről a „belső csendbe burkolt” fájdalomról, az „elviselhetetlen valóságmozgá-
nat áthelyezéséről” a szenvedő elmondása szerint mit sem sejtett egészen addig a bizonyos pszichoanalitikus értekezés elolvasásáig. Érdekes lenne megtudni, pontosan mely értekezésről is lehetett szó. Hogy ez mikor történhetett, azt nem tudhatjuk, Halász László szerint Dalí 1922 körül, tehát 18 évesen kezdett Freudot olvasni (Halász, 2002). Nem sokkal azelőtt, 1921-ben lett Dalí édesanyja a méhrák áldozata, ami a patológiás folyamatokat minden bizonnyal felerősítette, és fokozhatta a pszichoanalízis iránti érdeklődést.

A szimbolikus jelölők előbb említett azonossága összefügg a szelf és a tárgy határainak tisztázatlanságával is. „Salvador” volt a szépséges báty, akire a szülők vágyai és érzései irányultak, és „Salvador” volt önmaga, a másik, halott Salvador helyettesítője. Bizonyos kortárs szelf-fejlődési modellek szerint amennyiben a szelf magját a Másik reprezentációja alkotja, az súlyos patológiás jelenségek forrásává válhat (Target, 1998). Az életrajzok, önvallomások és visszaemlékezések alapján tudjuk, hogy Dalí rendkívül változatos és komplex pszichés tüneteket produkált élete során a körülhatárolt fóbiáktól és affektív rendellenességektől a szexuális problémákon, nárcisztikus és szelfzavarokon át egészen a prepszichózist jelző bizarr viselkedésformáig és hallucinációkig. (Maddox, i.m.; Gibson i.m.). Ezek lélektani forrásai közt Dalí családi helyzete és az anya Rodriguez által hangoztatott, különös nevelési stílusa mellett ott sejtjük a már említett traumatikus, feldolgozatlan veszteségélményeket is. Az Ábrahámék által „gyászbetegségnek” nevezett jelenség tudattalanul erősen befolyásol számos pszichopatológiai szindrómát a PMD-től a fétiszmuson és az anorexián át a pedofíliáig, a szexuális apátiától és az impulzív viselkedéstől a kleptománián át egészen a különféle pszichoszomatózisokig (Ábrahám és Török, i.m.).

Ábrahám és Török feltételezi, hogy a meggyászolhatatlan elhunyt iránt érzett „titkos szerelem” akár a végsőkig fokozódhat, kiváltképp ha szülő vagy testvér az illető. (Dalí esetében szülő és testvér is van!) A szerelem halállal való ilyen jellegű összefonódottsága Dalínál így mind a primer tárgykapcsolat (halott anya), mind a nárcisztikus fejlődés (a halott Salvadorral azonos szelf) esetében szembeötlő. Az elhunyra irányuló vágy kitörése azonban elfogadhatatlan, ezért intrapszichikus titokká

válik, nyelvileg, szimbolikusan kifejezhetetlen marad. Dalí csak 1965 (!)-ben festett egy képet *Halott bátyám emlékének* címmel, anyját pedig az ominózus *Szent szíven* – és a Creed-könyvben látható fotón – kívül meg sem „említi” alkotásain. Úgy tűnik, bezárta, bekebelezte őket az intrapszichikus sírboltba. Az elveszett tárgy mágikus inkorporálásánk célja, hogy megvédje a szubjektumot a gyász megkövetelte újrászerveződés fájdalmaitól. A bekebelezés, a (halott) Másik megevéésének fantáziája ott kísért számos Dalí megnyilvánulásában: a gyermekkorban talált döglött, hangyáktól hemzsegő denevér megharapásától az 1936-37-es *Őszi kánnibalizmus* című festményig. Az étel, az evés egyike volt a művész rögeszméinek. „A főzés nagyon közel áll a festészethez” – állította. (idézi Maddox, i.m. 52-53.) A Melanie Klein által hangoztatott orális mohósággal minden bizonnyal összefüggésben álló konkrét bekebelezés pszichikusan helyettesíti a másik „szájművelet”, az introjektív beszédet, ami a tárgyhöz kapcsolódó tiltó akadály, az elbeszélhetetlenség miatt nem képes feltölteni az üres száját. A megkapaszkodást szimbolikusan helyettesítő beszédre (Hermann) nem képes száj így a „beszéd előtti, táplálék után sóvárgó, mohó szájja” válik (Ábrahám és Török, i.m. 135). A felfokozott oralitás nem csak az internalizációs, hanem az ezekkel párhuzamos externalizációs folyamatokban (lásd Mentzos, i.m.) is megjelenhet. Dalí kortársa, Gosch megörökítette a festő megállíthatatlan verbalizálását. „Hihetetlenül sokat beszélt... Érzése támadhatatlan volt... Tökéletesen érzéketlennek tűnt. Intelligenciája viszont különleges és megsemmisítő erővel hatott.” (idézi Gibson i.m. 149.) A másik verbális megsemmisítése a korai irigységgel kapcsolatos orális agresszió kifejezésének szublimált formája. Az orális agresszió annak projektív elhárítása nyomán paranoid szorongások forrásává válhat, amitől nárcisztikus karakterszerkezet védheti a törékeny, sérülékeny szelfet (Kernberg, 1993). Dalí paranoiditása és nárcisztikus grandiozitása közismert, akár csak az (s ez talán még fontosabb), hogy hogyan volt képes ebből kimagasló művészetet teremteni („A művészet én vagyok”). Freuddal való találkozásának apropóját is a téma megfestése, a *Narcisszus metamorfózisai* című mű bemutatása adta (Bókay és Husz, 1997).

A bekebelezett, idealizált szeretettárgy annak kimondhatatlan szégyene, titkai és megaláztatása miatt azonban leértékeltté, undorítóvá válhat, Ábrahám és Török kifejezésével „fekalizálódik”, ami kapcsolatba hozható a Dalí-idézetben olvasható „végső rothadással”, és a székllettel kapcsolatos rögeszmékkal. Az enyészet és pusztulás különféle, szeretet-

tárgyakkal kapcsolatos formái rendre feltűnnek Dalí korai érzelmi élményeiből formálódó fantáziáiban. Ezek mintha a szubjektum kialakulási folyamatban Kristeva által oly fontosnak tartott abjekciós folyamat meg-nem-történését, elakadását tükröznék (Pálmai, én). A Dalí-életmű dokumentumai nyomán felsejlő vágy-struktúrában és szelf-szerveződésben az abjekt, a paradox tárgy, amely azért hat egyszerre vonzólag és taszítólag, mert a szubjektum normatív tárgyának ellentétét is magába foglalja, alapvető szerephez jut. Azok a jelenségek, amelyek az átlagos én-alakulás során az abjekció aktusával a formálódó identitástól elkülönülnek – így az öregedés és a halál jelei, a bomló test látványa, a pregenitális organizáció, az autoerotizmust felelevenítő regresszió és a homoszexualitásba hajló szerelem – Dalí vágyai számára sokáig kiemelt jelentőségűek maradnak.

A ki nem mondott titkoknak transzgenerációs vonatkozásai is vannak, melyeknek lélektani vetületét Ábrahám és Török a „fantom” kifejezéssel jelöli. A Dalí családban számos ilyen titok létezett: a báty halála, a felmenők örültsége és öngyilkossági kísérletei. Ezek az örült és halott családtagok (nagyapa, nagybácsi, báty), akikről nem volt szabad beszélni, Dalí belső kriptájának lakóivá és fantomjaivá válhattak. Feltehetően a tragikus, korai halált halt és meggyászolatlan anyja is „kriptalakó” lett. A 20-as években, amely pályájának legprogresszívebb időszaka, Dalí még művészete nyelvén sem igen beszélt az édesanyja iránt érzett érzéseiről, vagy ha mégis, érthetetlennek tűnő agresszió formájában tette azt – *Időnként élvezettel köpök az anyám képmására.* (Az *Angelusban* már beszél félelmeiről, de a könyvet jóval később, a 30-as évek végén kezdte írni.) A crypte-elmélet szerint a tiszta, agressziómentes idillt, a legértékesebb kincset (a melankóliásoknak) „a gyűlölet és az agresszió köveiből épített kriptába kell zárniuk” (Ábrahám és Török, i.m. 143). Ismerjük Dalí vonzódását a perverzióhoz és az erőszakhoz: „Kora gyermekkorától vérbő fantázia jellemezte. Elsősorban saját perverz gyönyörűségei foglalkoztatták – cinikusan parádézott merészségével és kéjjel átélt erőszakosságával.” (Maddox, i.m. 7). Amíg a crypte „agresszióból épített” falai állnak, addig nem jelenik meg a félresiklott gyász jeleként a fájdalmas melankólia. A depresszív szorongások elleni küzdelemre utalhatnak Dalí jól ismert hipomániás megnyilvánulásai is: a felhangoltság, az állandó beszédkényszer, a grandiozitás, az impulzivitás, az excentrikus megjelenés. A tárgykapcsolat-elméletből és a terápiás tapasztalatból jól ismert jelenség, hogy a mániás elhárítá-

sok a depresszív összeomlás megakadályozását szolgálhatják (Segal, 1997).

A veszteségek, a (ki nem fejezett) gyász okozta krízis során fellobbanó agresszív indulatok, az ehhez kapcsolódó büntudat és depresszív szorongások azonban a kreatív folyamatok fontos forrásává válhatnak. „Feltételezhetjük – írja Vikár György –, hogy minden válságban megindul és a tudattalanban folyamatosan megoldó fantáziatévékenység. Hogy ez tudatosul-e, és egy kreatív személyiségnél megfelelő áttételességgel a valósággal összeegyeztethető tudományos vagy művészi alkotássá formálható –e, az egy belső küzdelem eredményen múlik. Bizonyos, hogy az én elhárító mechanizmusainak egy optimális szintje szükséges hozzá, amely az eredeti fantáziában rejlő lelki fájdalmat és destruktivitást a személyiség számára elviselhetővé tudja formálni...” (Vikár, 2006, 323). Erre utal a Vikár által idézett Haynal André is, amikor Melanie Klein fogalmait – gyász, destruktív fantáziák, büntudat, jóvátételi igény – felhasználva mutat rá arra, hogy az emberiség legelső műalkotásai, a síremlékek is a destruktív és kreatív folyamatok összefonódása nyomán születtek meg (idézi Vikár, i.m.). A (művészi) alkotó folyamatok vizsgálata nyomán számos, a témához különböző irányból közelítő szerző jutott hasonló következtetésre: a rombolás és az alkotás egymással összefüggő jelenségek. (pl. Koestler, 1973, Spielrein, idézi Etkind, 1999, Fromm, 2001), hiszen optimális esetben a destruktív készletet tehetséggel párosul, és az alkotó folyamat szolgálatába áll.

3. A vagina dentata

Gala iránt fellobbanó szerelme is a krízissel való megküzdésre serkentette Dalít. A nő felbukkanása azonban a vágyak beteljesülése mellett az „alvilági szörnyek”, a szorongások megelevenedését is magával hozta. Ezekben az erotika és a halál szoros összefonódása jelenik meg. „Féltem az aktus megsemmisítő erejétől – írja a festő az *Angelusban* –, s ebből az a kényszerképzetem támadt, hogy következményei azonnali halált okoznak. Ez a rettenetes Galával való kapcsolatomban kezdetén újból úrrá lett rajtam.” (Dalí, i.m. 74.) Dalí vallomása e helyütt már a pszichoanalitikus esettanulmányok értelmezéseivel vetekszik. „Gala valójában anyám helyét foglalta el, anyámét, akinek köszönhetem, hogy rettegek a szexuális aktustól, hogy kialakult bennem az a hiedelem, miszerint az aktus végzettszerűen teljes megsemmisülésemhez fog

vezetni. Ennek a rettegésnek az eredete kisgyermekkorom egy végzetesen bénító hatású és különlegesen vad eseményére vezethető vissza, amely közvetlen kapcsolatba hozható az Ödipusz-komplexussal. Nevezetesen arról van szó, hogy emlékezetemben, vagy »hamis tudatomban« él egy kép, amint anyám szopja, szinte felfalja péniszemet.” (Dalí, i.m. 82.) Tudjuk, hogy a Dalí által rettegett koitusz Ferenczi (1997) szerint az anyaméhbe való visszatérés szimbolikus formája, a felnőtt genitális készletében ugyanis újraéled a legősbibb vágy, hogy az ember „ebbe az állapotba – amelyből [megszületésekor – K.Z.] kizavarták – visszajusson.” (Ferenczi, 1982, 131.) A vágyott anyai test, a méh Dalí esetében azonban anya betegsége miatt (is) a rákkal, a kasztráló lényel, a megsemmisítő betegséggel asszociálódik. (A nemiség és a betegség – mint fentebb láttuk – már gyermekkorában szorosan összekapcsolódott képzeletében.) Ambivalenciáját leküzdendő Dalí egész életében megmaradt a biztonságot jelentő autoerotikánál, ahol a kéz és a saját test képes megjeleníteni és pótolni az anya-gyermek duáluniót (Hermann, 1984). A vágyak és szorongások ilyen típusú összefonódását álmokban és mítoszokban gyakran a vagina dentata-nak, a fogakkal ellátott hüvely archaikus képzetének különféle megjelenési formái fejezik ki. (Szép példákat láthatunk régi vagina dentata ábrázolásokra Fellini *Casanova* című filmjében. Casanova egy nárcisztikus krízis utáni sikertelen öngyilkosságot követően egy álomszerű helyszínre téved, besétál egy cethalat formázó építmény belsejébe, ahol egy kezdetleges vetítővel kísérteties ábrákat vetítenek a falra.) A Barbara Creed könyvében található Dalí-fotó alatt a következő képaláírás olvasható: „Salvador Dalí vigyázó szemét a saját dentata-verzióján tartja” (Creed, i.m.).

A rettegés 1929-ben, az anyját helyettesítő Galával való megismerkedéskor lett úrrá a festőn. A tíz évvel idősebb asszony – mint utaltunk rá – ekkor még Paul Eluard felesége volt, a kibontakozó kapcsolat – és a botrányos *Szent szív* című festmény – pedig elvezetett Dalí és a rettegett apa összetűzéshez. A szituáció rendkívüli lélektani komplexitása (Dalí – halott anya – apa, Dalí – apa – Gala, Dalí – Gala – Eluard) nemcsak Dalí feltételezett válságára, hanem művészi tevékenységére is erős hatást gyakorolhatott. Az 1929-es év alkotói szempontból is rendkívül figyelemre méltó volt Salvador Dalí életében. Ekkor nyílt meg első párizsi kiállítása, amelynek sikere nyomán a rövid időn belül a szurrealisták vezéregyéniségévé vált. Barátjával, Luis Buñuellel leforgatta

híres szürrealista rövidfilmjét, *Az andalúziai kutyát*, festményei közül pedig ekkor készült el számos remekműve: a *Siralmas játék*, *A vágy talánya*, *A nagy önfertőző*, a *Kivilágítatlan örömök*, *A tavasz első napjai*, a *Szent szív*, a *Kielégítetlen vágy* és nem utolsósorban *A vágy lakhelyei*. Feltűnő, hogy az összes ekkor készült festményen megtalálható az oroszlán, illetve a vicsorító, sörényes oroszlánfej motívuma. A *Kielégítetlen vágy* nyomán Rodriguez a következőképp fogalmaz erről: „Ez volt az első festmény, amit az iránta [mármint Gala iránt – K.Z.] érzett vágy inspirált. Ezen a vásznon oroszlánpofák formájában jelennek meg vágyai, félelmei és szexuális fóbiái, amelyek Dalínak a nővel való szexuális érintkezés kiváltotta félelmét szimbolizálja.” (Rodriguez, i.m. 40.). A helyénvaló megállapítást azzal egészítenénk ki, hogy az oroszlánfej valószínűleg a vagina dentata egyetemes jelképének áttételes megjelenítése: a sörény a nemi szőrzetnek, a nyitott száj pedig a fogakkal ellátott hüvelynyílásnak feleltethető meg. Ellentmondásosnak tűnhet, hogy a képeken hím oroszlán látható, és mégis női szimbólumról beszélünk, de egyrészt a maszkulin és a feminin Dalínál sosem differenciálódott teljesen (lásd az androgunitás kérdését), másrészt a vagina dentata a nőiség „fallikus”, agresszív aspektusaira utal. *A vágy lakhelyei* című festményen a kép jobb felső sarkában egy fehér kövön női alsótestet láthatunk, amelynek ölén egy sörény sziluettjét formázó fehér foltban egy nyitott oroszlánpofa helyezkedik el. A szimbólum igen plasztikusan tükrözi Dalínak a nőkhöz, nőiséghez való ellentmondásos viszonyát, akár anyjára, akár feleségére, Galára gondolunk. Az ambivalens női öl – egy magyar író szavaival élve a nagy, torkos állat (Lakatos, 1975) –, a vágy tárgya de egyúttal a legmélyebb szorongás forrása is. Ez az a hely, ahol Erősz és Thanatosz találkozik.

A vagina dentata a világ vallásaiban és mítoszaiban gyakran fellelhető egyetemes szimbólum (Hoppál, Jankovics, Nagy, Szemadám, 1994). Az agresszív női nemiség és a felfaló anyaság e jelképe a kasztrációs komplexumhoz, tágabb értelemben a szexualitás, a születés és a halál összefonódó, egyetemes kérdéseikhez kapcsolódó érzések, szorongások kifejezője mind egyéni (álmok, fantáziák, alkotások), mind kollektív (mítoszok, beavatási rítusok) szinten. Az *International dictionary of psychoanalysis* (Mijolla, 2005) címszavában a jelenséget a száj és a vagina azonosítását feltételező infantilis szexuális elméletekből eredeztetik. Az anyától, a nőktől és a kasztrációtól való félelem fantáziaképződményét a különféle pszichoanalitikus megközelítések más

és más jelentéssel ruházzák fel a feltételezett pszichodinamikai háttértörténekek alapján. Így felbukkanását előidézheti többek közt:

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

Bár a *Bevezetés* egyik előadásában utal a női genitálé és a száj tudattalan összekapcsolására (Freud, 1993), Barbara Creed szerint különös, hogy a vagina dentata Freud műveiben egyszer sem fordul elő. A *Kísérteties* című 1919-es tanulmányban a bécsi mester azonban ír arról, hogy a neurotikus férfiakban a női nemi szerv látványa nyomán sajátos szorongás léphet fel. A „kísérteties” érzés alapját ebben az esetben egyrészt az elfojtott Ödipusz-komplexum lényegi részét jelentő kasztrációs szorongás adja (a pénisz hiányának a látványa nyomán), másrészt viszont az ún. anyaméh fantáziákból is táplálkozik. ”Neurotikus férfiak azt magyarázzák – írja Freud –, hogy a női nemi szerv számukra kísérteties. Ez a kísérteties (unheimlich) hely azonban az embergyermek számára az ősi otthonnak (Heim) bejárata, azé, ahol egyszer és legelőször mindenki lakott. A szerelem honvágy (Liebe ist Heimweh), szól a viccelődő mondás.” (Freud 1998, 76-77.). Freudnál így a kasztrációs komplexum és az anyaméh-fantázia („már jártam ott”) egymástól függetlenül válik a „Kísérteties” forrásává, bár a fenti idézet utolsó mondata mintha implicite utalna arra, amit Ferenczi később komplex elméletté fejlesztett (Ferenczi, 1997). A pszichoanalízis atyja Barbara Creed szerint valamilyen oknál fogva nem jutott el addig a felismerésig, hogy *A vágy lakhelye*, az anya teste, ahova Ferenczi szerint tudattalanul visszavágyódnunk, egyúttal kiváltja kasztráció és a szubjektum megsemmisülésének félelmét is. A későbbi elméletek (pl. Chodorow, 2000) szerint azonban nem feltétlenül azért, mert a pénisz hiányának látványa figyelmeztet a tiltott inceszt vágy lehetséges apai megtorlására. Freud, aki a nőt mindig kasztrálnak látta, és sosem kasztrálónak, nem vette figyelembe, hogy számos olyan mitoló-

giai és művészi alkotás (illetve álom és fantáziaképződmény) létezik, amely egyértelműen tükrözi ez utóbbi létezését. „A női kasztrátorról szóló mítoszok – írja Creed –, tisztán rámutatnak a férfiúi félelmekre és fantáziákra, amelyek a női genitálékat csapdaként, fekete lyukként látatják, amely elnyeli és feldarabolja őket. A vagina dentata a pokol kapuja – a nőt, mint az ördöghöz való bejáratot szimbolizálja... A vagina dentata megmutatja a nő kettős természetét: paradicsomot ígér, hogy rabul ejthesse áldozatait.” (Creed, 1993, 106.). Creed könyvének mellékletében található a már említett fotó Daliról és a méh-rákról. Az álomszerű kép jelentése freudi értelemben túldeterminált: a fentiek alapján nem csak az édesanya halálára és az elbeszélhetetlen gyászra, hanem a nőtől, mint kasztrátortól való félelemre és Dalí férfiasságának (?) különös történetére is utal.

A katalán festőóriásnál az oroszlánfejen és a rákon kívül még egy harmadik állatmotívum is kapcsolható a vagina dentata, „az agresszív női nemiség és a felfaló anyaság” izgalmas témájához. A sáska, különösképpen a hímet az aktus alatt bekebelező nőtény imádkozó sáska megtestesíti a koitusz alatti inkorporáció klein-i fantáziaképzését. Ezzel kapcsolatos elgondolásait Dalí már említett, *Millet Angelusának tragikus mítosza* című könyvében fejti ki részletesen. Millet „tébolyító” művének emberpárját vizsgálva Dalí felfedezte, hogy a nő testtartása tökéletesen megegyezik az imádkozó sáska nőtényének várakozó magatartásával, a rovar pedig tökéletesen illusztrálja a Millet Angelusában rejlő tragikus mítoszt. Ez a mítosz nem más, mint a férfi (esetünkben Salvador Dalí) elkerülhetetlennek érzett sorsa, az anyai, női kasztrátor általi megsemmisítés a szexuális együttlét során. „Mindig úgy képzeltem, hogy szerelmi aktus esetén nekem is ugyanazt a sorsot kell elszenvednem, mint az imádkozó sáska hímjének.” (Dalí, i.m. 74.) Az imádkozó sáska alakja magában foglalja az erotika és a halál összefonódását, az orális agresszió, a bekebelezés, a kannibalizmus témáját. Távlabbi asszociációként Dalí megemlíti, hogy a sáska testtartása párhuzamba állítható a támadásra készülő kenguruéval is, amely elősegíti „az anyával kapcsolatos vágyképek felszínre törését azáltal, hogy ennek az állatnak az ábrázolása különleges és felkavaró méhen belüli állapotokat idéz” (Dalí, i.m. 82.). Az imádkozó sáska azonban a sacrum képzetköréhez is elvezet, így mindannak a hordozója lesz, amit Georges Bataille *Erotika* című könyvében az erotika, a halál és a szentség elválaszthatatlan egységének nevez (Bataille, 2000).

4. Erotika, halál és szentség: utazás az alvilágba

Az összehasonlító vallástörténet nagyja, Mircea Eliade a kasztráció és vagina dentata szimbolikájának elemzésekor a beavatás motívumán keresztül fontos szakrális elemekre is utal (Eliade, 1999). A kasztráció nála a beavatás fontos pillanatát jelentő, és a „szintáttörést” lehetővé tevő szimbolikus halállal egyenértékű, amelynek nyomán a beavatott újjászületik, és feltárul előtte a szentség dimenziója. Részletesen idéz egy afrikai rítust, amelyben az operálók oroszlán- (!) és leopárdbőrbe öltöznek, és rávetik magukat az avatandó nemi szerveire. Az operálókat olykor szó szerint „oroszlánnak” hívják, a körülmétélést (vagyis a kasztrációt) pedig a „megölni” ige fejezi ki. A subincisio nyomán a beavatott – az istenekhez hasonlóan – androgünné (!) válik. A beavatási forgatókönyvekben a rituális halál előidézésének eszköze a kasztráció/körülmételés mellett az ezzel analógiába állítható istenség általi feldarabolás; eegyik változata a Földanya vagina dentata-jának fogai közti megőrletés és az elnyeletés. Számos mítosz szól a vagina dentata-n történő áthaladásról, a barlangba, szakadékba történő veszedelmes behatolásról, amelyek a Földanya belsejének, a Másvilág bejáratának, a pokol kapujának a szimbólumai. (Creed ugyanezeket a kifejezéseket használja, amikor a vagina dentata pszichológiai jelentőségére utal.) Az átjárók különválasztják a közvetlen, profán valóságtól elszakadni képteleneket azoktól, akik alkalmasak a magasabb igazságok, a „szentség” megtapasztalására (Eliade 1999). Ezek a jelképek nem csak mítoszokban, hanem álmokban, fantáziákban, hallucinációkban is felbukkanhatnak.

Az eliade-i felfogáshoz közel álló jungi pszichológia szerint ezekben a mítoszokban és álmokban az alvilág a tudattalant szimbolizálja, az alászállás, a „kathabasis” pedig az individuációs folyamat kezdetét jelenti (Jung, 1993). A „pokoljárás” során a hősnek, a beavatandónak meg kell küzdenie az alvilág szörnyeivel, vagyis saját komplexusaival, és integrálnia kell a felszabaduló tudattalan tartalmakat. Az ezt követő lelki, szellemi „újjászületés” során megformálódik a teljesebb személyiség, amelynek középpontjává az ego helyett a „Selbst” válik. A pszichológiai, pszichoterápiás és mitológiai narratívumok szerkezete feltűnő hasonlóságot mutat, ami korántsem véletlen. Az egyéni lét és sors kibontakozása, amely a kezdeti „ártatlanságból” a „bűnbeesésen” át jut el a „megváltásig” olyan univerzális történeti sémának feleltet-

hető meg, amely időtől és tértől függetlenül jelen van mind az egyéni és kollektív mítoszképzés folyamataiban (Hesse, 2000). Ez a narratívum Lawrence Elsbee öt történeti alapkategóriája közül az „utazás” illetve „a beteljesülés keresése” jellegzetességeivel mutat rokonságot, míg Northrop Frye nyomán (kedvező kimenetel esetén) a komédia archetípusához közelíthető (McAdams, 1988). A párhuzamokat a következő táblázat szemlélteti:

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

5. Alvilági utazás, pszichopatológiai válság és alkotási folyamat

Az emberi kultúra történetében rendre feltűnnek olyan „prométheuszi” személyek, akik magukra vállalják az „alvilági utazás” veszélyeit, hogy megszerezhessék a tudást, és elhozhassák az embereknek az „istenek üzenetét”. Ezek a közvetítők mindig kiválasztottak, beavatottak: próféták, sámánok, filozófusok, művészek, szent örültek, akik eksztatikus „túlvilági” utazásaik során tesznek szert kivételes tudásukra. Az „utazók” gyakran a társadalom periferiáján elhelyezkedő, magányos, meg nem értett figurák, akiket a közfelfogás örültnék bélyegez (Földényi, 1994). Az istenek üzenetének közvetítői és a lélekvezetők a mitológiában gyakran isteni származásuktól fogva androgünök, vagy mind a két

nem tulajdonságait hordozó hermafroditák, mint például Hermész. (Kerényi, 1984.) (Az androgünitás szerepét Dalí életében más szempontból már érintettük.) A pokoljárás motívumát Freud *Álomfejtésének* vergilius-i mottójában is felfedezhetjük („Hogyha nem lágyul a menny: Acherónt verem én fel!”), az *Álomfejtés* élményalapját szolgáló „önanalízis” maga is tekinthető egyfajta belső pokoljárásnak.

Az utazó, a pokoljáró „prototípusának” tekinthető sámán az utazás előtt egy őrülethez hasonló dezintegrációs fázison, krízisen megy keresztül, amelyet Eliade „pszichopatológiai válságnak” nevez (Eliade, 2005). A belső utazás különféle formái (álom, őrület, megszállottság, pszichedelikus állapotok, ihlet) a pszichológia szemszögéből regresszióknak, a mitológia fogalmai alapján szimbolikus halálnak, beavatásnak tekinthetők, és az új megszületésének, a reintegrációnak az előfeltételeit jelentik. Az utazás során a személyiség bizonyos részei regrediálnak, és a benső tartalmak az elsődleges folyamatok hatása alá kerülnek. Az pszichoanalitikus énpeszichológia alkotáslélektanban is jeleskedő klasszikusa, Ernst Kris az „én szolgálatában álló regresszióknak” nevezte ezt a folyamatot, amelynek inspirációs alfázisát (ihlet) az elaboráció (alkotás) szakasza követi. Az alkotáshoz szükséges, átmeneti regressziót, „dezintegrációt” az különbözteti meg a pszichotikus széteséstől, hogy egy az „énen belüli kreatív alrendszer” (Beres, idézi Kraft, 1998) átveszi a személyiség egészének problémáit, és biztosítja azoknak a folyamatoknak az épen maradását, amelyek a krízis kreatív megoldását jelentő reintegrációhoz és alkotáshoz nélkülözhetetlenek.

A fentiek nyomán nem volna meglepő, ha Salvador Dalí is ilyen „prométheuszi” személynek, egyfajta modern sámánnak tekintenénk, aki művészete nyersanyagául felhasznált látomásait extatikus (belső) utazásai és pokoljárásai során élte át. Az általa leírt „paranoia-kritikai” alkotói módszer azonban túlmutat ezen, és jóval komplexebb, mint a regresszív működésmódokat, a tudattalan automatizmusát felszabadítani igyekvő átlagos szürrealista törekvések. Dalí álmait, fantáziáit és hallucinációit nagyon szigorú kritikai elvek alapján dolgozta fel és formálta műalkotássá, miközben – a nagy művészekre jellemzően és a Freud által is hangoztatott módon (Freud, 2001) – eltávolította azokat eredeti, személyes forrásaiktól. A 20-as évek végén és a 30-as években született, progresszív festményei így nem egyszerűen a tudattalanjában tett kalandozásainak dokumentumai: általános érvényű létigazságokat fejeznek ki, amely rendkívüli szuggesztivitásuk erejét adja.

IRODALOM

- ÁBRAHÁM MIKLÓS – TÖRÖK MÁRIA (1998): Rejtett gyász és titkos szerelem. *Thalassa*, (9), 2-3: 123-157.
- BÁLINT MIHÁLY (1994): *Az őstörés*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- BÓKAY ANTAL – HUSZ MÁRIA (1997): Pszichoanalízis és szürrealizmus. Dalí látogatása Freudnál. *Tudományos Dialóg*, 1997/1, 44-48.
- CHODOROW, NANCY (2000): *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet*. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest.
- CREED, BARBARA (1993): *The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge, London.
- DALÍ, SALVADOR (1986): *Millet Angelusának tragikus mítosza*. Corvina, Budapest.
- ETKIND, ALEXANDER (1999): *A lehetetlen Erósza*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- ELIADE, MIRCEA (1999): *Misztikus születések*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- ELIADE, MIRCEA (2005): *A samanizmus. Az extázis ősi technikái*. Osiris, Budapest.
- FERENCZI SÁNDOR (1982): A valóságérzés fejlődésfokai és patológus visszaterésük. In: *Lelki problémák a pszichoanalízis tükrében*. Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- FERENCZI SÁNDOR (1997): *Katasztrófák a nemi működés fejlődésében*. Filum, Budapest
- FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ (1994): *Melankólia*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- FREUD, SIGMUND (1993): *Álomfejtés*. Helikon Kiadó, Budapest.
- FREUD, SIGMUND (1998): A kísérteties. In: Bókay Antal, Erős Ferenc (szerk): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Filum Kiadó, Budapest.
- FREUD, SIGMUND (2001): A költő és a fantáziaműködés. In: *Művészeti írások*. Filum Könyvkiadó, Budapest.
- FROMM, ERICH (2001): *A rombolás anatómiája*. Háttér Kiadó, Budapest.
- GENZMER, HERBERT. (2000): *Dalí*. Taschen, Vincze Kiadó, Budapest.
- GIBSON, IAN. (1999): *Salvador Dalí botrányos élete*. Aquila kiadó, Budapest
- HALÁSZ LÁSZLÓ (2002): *A freudi művészetpszichológia*. Freud, az író. Gondolat, Budapest.
- HERMANN IMRE (1984): *Az ember ősi ösztönei*. Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- HERMANN IMRE (1995): *A pszichoanalízis, mint módszer*. Gondolat, Budapest.
- HESSE, HERMANN (2000): Egy kis teológia. In: *Pillantás a káoszba*. Cartaphilius, Budapest.

- HOPPÁL MIHÁLY – JANKOVICS MARCELL – NAGY ANDRÁS – SZEMADÁM GYÖRGY (1994): *Jelképtár*. Helikon Kiadó, Budapest
- JUNG, CARL GUSTAV (1993): *Az ember és szimbólumai*. Göncöl Kiadó, Budapest
- JUNG, CARL GUSTAV (1994): *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába*. Európa Könyvkiadó, Budapest
- KERÉNYI KÁROLY (1984): *Hermész a lélekvezető*. Európa Könyvkiadó, Budapest
- KERNBERG, OTTO F. (1993): *Borderline szindróma és patológiás nárcizmus*. Animula, Budapest
- KOESTLER, ARTHUR (1973): Szokás és eredetiség. In: Halász László (szerk): *Művészetpszichológia*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest,
- KRAFT, HERMANN (1998): Bevezetés a pszichoanalitikus művészetpszichológiába. In: Bókay Antal, Erős Ferenc (szerk): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Filum Kiadó, Budapest
- LAKATOS MENYHÉRT (1975): *Füstös képek*. Magvető, Budapest
- MADDOX, CONWAY (1993): *Salvador Dalí, a különc zseni*. Taschen, Kulturtrade Kft, Budapest
- MCADAMS, DANIEL (1988): *Power, intimacy, and the life story*. The Guilford Press, New York
- MENTZOS, STAVROS (é.n.): *A konfliktus- feldolgozás neurotikus útjai*. Lélekben Otthon, Budapest
- MIJOLLA, ALAIN DE.(ed) (2005): *International dictionary of psychoanalysis*, Thomson-Gale
- MITCHELL, STEPHEN A. – BLACK, MARGARET J. (2000): *A modern pszichoanalitikus gondolkodás története*. Animula, Budapest
- PÁLMAI, KRISZTIÁN (é.n.): A kristevai szemiotikus jelenségek és az abjekció fogalmának meghatározása.
URL: http://www.kodolanyi.hu/szabadpart/24/24_komm_palmai.htm
- RODRIGUEZ, MARGARITA PERERA. (2000): *Geniuses of art – Dalí*. Spanish State, Universal heir to Salvador Dalí, Vegap, Spain
- SEGAL, HANNA (1997): *Bevezetés Melanie Klein munkásságába*. Animula, Budapest
- TARGET, MARY (1998): A kötődés reprezentációja súlyos személyiségzavarban szenvedő betegeknél, *Thalassa*, (9), 1: 44-56.
- TÖRÖK MÁRIA – RAND MIKLÓS (1998): A tudattalan fantomjai. Beszélgetés Török Máriával és Rand Miklóssal. *Thalassa*, (9), 2-3: 112-123.
- VIKÁR GYÖRGY (2007): Krízis és kreativitás. In: Füredi János – Buda Béla (szerk): *Múzsák a díványon*, Medicina, Budapest