

## MŰHELY

**ALÁSZÁLLÁS ÉS/VAGY SZUBLIMÁCIÓ*****Hasonlóságok és különbségek a művészi és  
a mindennapi kreativitás pszichodinamikájában****B. Gáspár Judit**I. m. B. P.*

Vikár György egy helyütt „a szépirodalom és pszichoanalízis egymás iránti szerelméről” írt (Vikár 1988). Meglátását nyugodt szívvel kiterjeszthetjük általában a pszichoterápiák és a művészetek egymás iránti vonzalmára. Ez az erős vonzalom azonban legalább annyira épül „az ellentétek vonzzák egymást”, mint „a hasonló a hasonlóknak örül” elvére. E hasonlóságról és különbségről fog szólni ez az írás.

A pszichoterápiák által igénybe vett és megcélzott vitális, gyógyító kreativitás másrészt a művészi alkotó tevékenység *célja, alanya, tárgya és „közönsége” tekintetében, valamint az akció minőségében* lényegesen különböznek egymástól, minden hasonlóságukon innen és túl. József Etelka, Attila nővére, akit egy riporter kérdezgetett a 60-as években, egyszer csak ezt találta mondani: „Ó, Attilának jó volt! Ő ki tudta fejezni magát!” Kérdezhetnénk a nővértől: mire ment vele, szegény? Világhírre, persze, de mi Etelkák nem erre vágyunk, amikor úgymond „ki szeretnénk fejezni magunkat”.

„Magadat mindig kitakartad, / sebedet mindig elvakartad, / híres vagy, hogyha ezt akartad. / S hány hét a világ? Te bolond.” (József Attila 1937, 505.)

De vajon *mire vágyik* a művész, legyen akár Attila, akár Ágnes? Miért rendel alá, sokszor „elvtelenül” is, önmagát, mindent és mindenkit az alkotásnak? Tényleg arra vágya, amit Freud egy rossz pillanatában talált mondani: a műben, mint a gyermek a játékban, fantáziabeli kielégülésre, a valóságban hírnévre, dicsőségre, pénzre, hatalomra és a nők szerelmére – kárpótlásként teljesülhetetlen illúzióiért? (Freud 1908) És mire vágyunk mi terapeuták és páciensek, amikor pénzt, fáradságot, időt nem kímélve meg akarjuk „tanulni” és „tanítani” az önkifejezés minden csínját-bínját?

Első megközelítésben kézre esik a divatos magyarázat, miszerint az *önkifejezés az önérvényesítés feltétele*. Persze igaz, hogy minden társas lény elemi létérdeke – és ezért sokszor hatalmi kérdés is –, hogy a világáról, önmagáról

és társairól a fejében hordozott tudatformákat, tartalmakat, illetve ezeknek jelentéseit is társai fejébe erőltesse. Ha ezt nem teheti, legalább maga cipelje a fejében a többiekét. E nélkül minden közös tájékozódás és az erre épülő, akár legegyszerűbb együttműködés is képtelenség volna. Egyszerű példával: Ha én, mondjuk, az ágy jelentését tulajdonítom egy tárgynak, amit a másik asztalnak minősít, a harmadik tűzifának, ráadásul a negyedik, művész lévén elviszi kiállítani mint modern alkotást, hát ez bizony akkor is elég érdekes helyzetet teremt, vagy „háborút” akár, ha volnának más alkalmas tárgyaink is, hát még ha nincsenek. Háborút, érzelmileg és praktikusán egyaránt. És mi történik, ha önmagunknak tulajdonítunk más értéket, célt, funkciót, státust, mint szüleink, gyerekeink, társunk vagy barátunk, munkahelyünk vagy államunk? És megfordítva, mi történik, ha pl. anyánk vagy társunk viselkedik más „tárgyként”: gyermekünként, esetleg épp zsarnokunkként? Persze, hogy kényszerűt érzünk rá, hogy kölcsönösen megkíséreljük beletölteni egymás fejébe saját élményeink, vágyaink, eszményeink igazságát, saját értelmezéseinket. (Most nem szólok a sokszor nehezen érthető polgárháborúkról, olyan, praktikus kérdésnek igazán nem minősíthető jelkép-értelmezésekről, mint mondjuk egy Árpád-sávós zászlóé.) Micsoda dresszúrákon, civilizációs folyamatokon megyünk át, míg képesek leszünk a decentralálásnak nevezett mentális műveletre: képesek leszünk tartalmaink egyeztetésére, Közös értelmezéshorizont létrehozására! Szüleinkkel, testvéreinkkel, másokkal való küzdelmes kommunikáció, érzelmi megosztások sora kell ahhoz, hogy képesekké váljunk polivalens, többjelentésű tudattartalmakban is tájékozódni, ellentétes, sőt antagonisztikus valóságokat meglátni és egyeztetni egymással és másokkal! De a művésznek vajon miféle létérdeke diktálja, hogy akár saját és társai hétköznapi jóléte rovására, mindenáron jelen és jövőendő nemzedékek, jelen és távoli kultúrák elé tárja világképét, létérzékelését, ember- és önértelmezését?

Közös tudatállapotnak már gyerekként is adódik számunkra a játék csodája, kiváltképp a szerepjátéké, ahol megállapodhatunk egymással, hogy átmenetileg bármilyen tárgyat bármilyen célra használhatunk és bármelyikünk bárki lehet a játék közös átmeneti terében és idejére. E hétköznapi alkotó tevékenység *alánya, tárgya és célja* mi magunk vagyunk, valóságos társaink és tárgyaink, a mi közös, szimbolikus vágyteljesüléseink, indulatelvezetéseink és -feldolgozásunk, boldogulásunk a közösségben. A művész azonban jelen nem lévő, elképzelt társak, a kulturális kollektívum számára teremt új, saját értelemmel, jelentéssel telített végleges, „örök”-nek szánt tárgyat, még akkor is, ha adott esetben ez a tárgy olyan tünékeny, mint saját teste, táncosok vagy színészek esetében.

De beszéljünk előbb a *pszichodinamikai hasonlóságokról!* Előre bocsánatom, hogy bár alkotási, kreativitási szakaszokról, lépésekről fogok beszélni,

ezek azonban nem igazán időrendi sorrendben értendők. Mint a későbbiekben sokszor ideidézendő költőbarátom mondja, akivel próbáltam egyezkedni a témában, bár Jung ezt kifejezetten fölöslegesnek tartaná, mondván a művészek úgysem tudják, mit miért és hogyan csinálnak (Jung 1930), „ez mind egyszerre van”. Ám mi itt most kénytelenek vagyunk a körkörösén, vagy spirálisan örvénylő, labirintusszerűen egymásra épülő helyett lineáris logikát követni, hogy megérthessük magunkat és egymást.

I. Mind az önismereti, mind a terápiás, mind a művészi munka, *első lépésben*, a figyelemnek egyfajta befelé fordulásával, az énállapotoknak hol irányított, hol irányíthatatlan le-fel liftezésével (regresszióival és progresszióival), a tudatállapotok hullámzásával kezdődik, az egyes tudati – tudattalan, tudatelőttés és tudatos – szinteken belül pedig horizontális és pásztázó mozgás jellemzi. Ebben mindhárman közösséget mutatnak a spontán emlékezéssel és talán az álommunkával is. *Formailag*: freudi kategóriákban gondolkodva azt mondhatjuk, hogy ebben a szakaszban dominánsan az ösztön-én (Es) és a tudatelőttés territóriumán vagyunk. Az örömev vezérelte primer gondolkodás uralja a lelki működést, a lineáris idői, ok-okozati viszonyok felborulnak, minden mindennel kapcsolatba kerülhet, logikai ellentmondások nem léteznek (Freud 1908), horizontális és vertikális labirintusban járunk, Hermann Imre kifejezésével: a tér kitágul, vagy végtelenen beszűkül, nem-euklideszi görbületeket mutat (Hermann 1933). Itt és ekkor semmi sem lehetetlen. A tudat, paradox módon egyszerre kitágult (omnipotens), és ugyanakkor beszűkült: valamely tudattalan kényszernek kiszolgáltatott asszociatív irányt követ. Valószínűleg a jobboldali agyfélteke funkciói dominálnak. Tartalmilag: a tudat fáklyája hirtelen elfojtott vagy soha nem tudatosult vágyakra, kínos, fájdalmas vagy szalonképtelen emlékekre, aszociálisnak minősített késztetésekre, értelmezésekre vetül. Szelfelméleti szempontból nézve, korábbi személyiségfejlődési fázisok, Sternnel szólva az ön- és társérzékelés korai fejlődési szakaszai és fogadtatásukkal kapcsolatos élmények mobilizálódnak és interferálnak egymással (Stern 1985).

*Az indító lökésre, mely az elfojtott visszatérését okozza*, sokféle magyarázat született: Kognitívdiszonzancia-csökkenések bedőlését, csődjét, ambivalenciák addig győztes pólusának meggyengülését, az én, a felettes én vagy a tudat szövetén támadó rést okozhatja akár spontán emlékezés, akár egy műalkotás katartikus ereje, kapcsolati vagy társadalmi konfliktusok, a terápiás szituáció kihívása, de akár egyszerűen az önközlés vágya is. Egy valaha sokat használt, de homályos jelentésű, kifejezés – az úgynevezett „ihlet” – arra hívja fel a figyelmet, hogy az érzékek kiélezettsége, az affektivitás felfokozottsága, a befogadó tudat korábban soha nem volt nyitottsága éppúgy jellemzője lehet a kreativitást beindító, megalapozó új tapasztalati állapotnak, mint a befelé for-

duló figyelem. Igazi paradoxon, a külső és a belső együttállása, együtttrezgése, szubjektív és interszjektív affektusok, az éntudat ingamozgása, határátlépése volna ez? Említett költőbarátom ezzel szemben azt állítja – minduntalan figyelmeztetve történelmietlen hozzáállásomra és romantikus hajlamaimra –, hogy művészi tevékenység esetén az egész folyamatot egy racionális döntés: a választott műforma indítja be, ami különböző művészeti korokban, különböző „tartalmi” döntéseket tesz lehetővé és kötelezővé. Állítását azzal is bizonyította, hogy akárhányszor álmodott egy nagyon jó verset, majd felébredve gyorsan leírta, mindannyiszor pocséknak bizonyult. Úgy értelmeztem szíves közlését, hogy a tudattalan a művészet szempontjából önmagában fabatkát sem ér, amivel egyet is kellett értenem. Mégis, az ihlet kifejezés azt is jelzi, hogy az alkotói lelki és tudati állapot nem érhető el bármikor és bárhol, nem hozható létre tisztán akaratlagosan, beindulásának és lefolyásának különleges feltételei vannak. És persze, arról is beszélnünk kell, hogy mi különbözteti meg a tébolytól vagy homályállapotoktól. Ernst Kris (1951) irányított, uralt regressziót emleget mint a művész különleges képességét. Ebben a készségben osztozik a jól vezetett pszichoterápiákkal, de a játékkal is: égve marad ugyanis az éber tudat, a felnőtt én egy kis lámpása, és letiltja a reális cselekvésben való vágykielégülést, valóságos motilitásban való kifutást, ahogy Freud mondaná (Freud 1908). A tudat mindvégig kitart az imaginárius, a mintha, az átmenet állapotában, az irrealitás tudatában és a realitástól való szigorú elkülönülésben. A gyerek is, aki egy idő után már nem tépi le a baba fejét sem, hanem csak úgy tesz, mintha letépné, ha másért nem, hát hogy újra letéphesse vagy meggyógyíthassa a babát, tisztában van ezzel az átmenetiséggel.

Hogy egy másik, régies, konkrét elemzésre alig kötelező kifejezést hívjak segítségül az első szakasz ábrázolásához, úgy is mondhatjuk, hogy: ez a fázis az *intuíció* uralma alatt áll. Jung *sejtelem*nek is nevezi a személyes tudattalan mögött, alatt fortyogó kollektív tudattalannak ezt a numinózus hatását: Mint mondja, a tudat e megfogyatkozása idején kaotikus állapot jön létre, melyben archetipikus képek, előző generációk végtelen sorának ősi tapasztalati sűrítmenyei árasztják el és veszik birtokba a tudatot, és mint forgószél vonzanak magukhoz minden libidót, lelki energiát és formát. Abszurd, kínzó sejtések, borzongások, démoni, groteszk, perverz fantáziák ezek, melyeken meghökkenünk, összezavarodunk tőlük, s melyeknek fő jellemvonása, a mindennapi tudattartalmakkal való inkompatibilitásuk, mert, mint mondja, meghaladják „az emberi ész és felfogóképesség határait”. Valami ismeretlenhez, elrejtetthez vezetnek, „olyan dolgokhoz, amelyeknek természete titkos, amelyekhez ősidők óta... a kellemetlenség és a csalódás képzete tapad.”, ezért keresünk előlük menedéket a tudomány és értelem pajzsa mögött. (Jung 1930, 91.) És itt van az egyik pont, ahol elválnak az utak. A költők képesek hosszan időzni

ebben a, különben csak az álomban, elmezavarban vagy szerelemben megélhető tudatállapotban, ők képesek visszamerülni a „participation mystique” (misztikus részesülés), Ferenczinél óceáni érzés, thalasszális regresszió (Ferenczi 1924) őszállapotába, hogy, mint Jung láttatja: „Hádészből [hozzanak üzenetet – BGJ], mely egyszerre sír és szülőanya”. Pszichéjük „nyitott ajtó”, „melyen keresztül a nem-emberi világból belépnek az ismeretlen és kényelmetlenül ható dolgok, és éji nyüzsgésükben elragadják az embert az emberiből, és személye feletti robotba és meghatározottságba kényszerítik.” Jung szerint ennek fényében „az emberi-személyest csak az egyedül jelentős ’isten színijáték’ felütésének tekinthetjük” (Jung 1930, 91.). Eszünkbe kell jusson erről a kései Freud halálösztön-leírásának anyagiasabb megfogalmazása az embernek az eredeti, élettelen anyagi világ egységébe való visszavágyásáról (Freud 1918).

II. A *második szakaszt a primer megformálással*, a felmerült egyéni és kollektív élménytartalmak új, személyes jelentéssel való felruházásával (*új értelemadási aktussal*), és integrálási törekvésével jellemezhetjük. Az én, a másik, a világ és az élet új *Gestalt*jának új *konstrukciója* ekkor még mindig tudatelőttes mechanizmusok hatása alatt áll, de az értelemváltozás elviseléséhez és akarásához valószínűleg igen nagy erőket kell mozgósítani. Ha freudi fogalmakhoz folyamodunk, a megformálást ekkor a szimbólumképzésnek az álommunkához hasonló technikáival írhatjuk le: az eltolás, a sűrítés, a keverékképek létrehozása, szóval a formaképzés prelogikus, képi eszközeivel, melyek új egységbe fogják a korábban traumatikusan szétszakított, elhárításoknak, elfojtásnak kitett, projekciónak, racionalizációnak stb. áldozatul esett preverbális és verbális tapasztalatokat (Freud 1908).

Daniel Stern finom elemzései az önérzékelés és a másik érzékelésének szerveződéséről megvilágító erejű megfogalmazásokat kínálnak szolgálnak a forma-formálás konkrét, személyes és interszubjektív forrásairól: Az ember élete minden pillanatában megmerítkezik a saját és a másik aktivációs szintjének dinamikus zajlásában, jellegzetes mintázataiban, aktivációs kontúrjaiban. Ezek bizonytalan érzésminőségek, amelyeket Stern dinamikus kinetikus fogalmakkal próbál megragadni, olyanokkal, mint „hullámmó”, „elhalványuló”, „tovatűnő”, „kirobbanó”, „crescendo”, „decrescendo”, „kitörő”, „elnyújtott” stb. Olyan formai jegyekkel, melyek elválaszthatatlanul együtt járnak minden alapvető életfolyamattal, mint a légzés, megéhezés, kiválasztás, elalvás, ébredés, érzelmek vagy gondolatok keletkezése és elmúlása (Stern 1985, 63.). Az információk e beszédelőttes formái aztán elvonatkoztatott prototípusokat hoznak létre az élmények leképezésére, melyeket felkeltésükre is lehet használni, procedurális memóriát, implicit kapcsolati tudást. Fiziológiás, testi, érzékszervi és mozgásos élményeink formái, alakzatai érzelmi és megismerési

jelentésekkel kapcsolódnak össze önmagunkról és társainkról, a világról, mely körülvesz bennünket, kívül és belül. Egész életünkre meghatározzák a másoktól jövő közlésekhez, a közeledések vagy távolodások stílusához való viszonyulásunkat. Csak egy példa: a lassú, finom közeledés, a gesztus ritmikus fel-futása, az egyik ember életében gyöngéd érintésben végződött, az ő igényeire is odafigyelő tapintatot hordozott, a másikéban azonban, mondjuk, mivel vad csiklandásban folytatódott, az intruzív, behatoló fenyegetettség árnyékát vetítette előre. Így azután egy zenei vagy költői crescendo egészen mást fog jelenteni neki, és ha művészek lesznek, egészen más jelentést közvetítését bízzák rá, majd a befogadó is a saját életélményei tükrében „értelmezi” azt. Úgy gondolom, a művészi formák alapelemeinek itt van a forrásvidékük, ezért is tudják magukat megértetni velünk, még művészettörténeti vagy irodalomtörténeti műveletlenségünk esetén is. A testi nyelv ugyanis – univerzális nyelv, amit a verbalitás sokszor elfed, kontrakaríroz, így aztán felnőtt korban a felszabadítás igen drámai erőire szorul.

A megformálás során (III.) aztán egyre inkább szóhoz jut az úgynevezett szekunder gondolkodás, átveszik a szerepet a bal féltekei funkciók, a logika és a realitáselv. *Harmadik szakaszként, az újonnan keletkezett én-, másik- és világegész konszenzuális formába öntését, az adott kultúrában közölhetővé, befogadhatóvá, megoszthatóvá tételét* jelölném meg, most már a freudi értelemben vett én sőt a felettes-én erejének és tartalmainak bevonásával. Hasonló dinamika jellemzi a befogadói „munkát”, a mű belső újraalkotását is. Ezt a szakaszt a konszenzuális, kollektív, kanonizált tartalmak és formák és individuációjuk küzdelme és megállapodása uralja. Hagyományosan a projekció és introjekció, a projektív identifikáció, intro-projekció másutt elhárító mechanizmusokként kezelt kategóriáiban írtuk le azt az externalizáló és internalizáló, ki- és bevetítő folyamatot, amit a megformálás-befogadás szublimációs átlényegítő munkája felhasznál a maga céljaira. A sterne fejlődéslélektani megalapozás kulcsot ad kezünkbe a közös, megosztott formatartalom titkának pszichológiájához. Az élmények átadhatóvá, befogadhatóvá válását az én és a másik összehangolódásának tapasztalatából származtatja, abból az élményből, hogy az érzelmek áthelyezhetőek egyikünkől a másikunkba. Szerinte „Ösztönösen hajlamosak vagyunk arra, hogy az észlelési minőségeket érzelmi minőségekbe fordítsuk át, különösen, ha a minőségek a másik viselkedéséhez tartoznak.” A közös jelentést az úgynevezett biológiai ritualizáció hozza létre... (Stern 1985, 170.sk.) (a kreáció első szakasza). Míg a verbalitás belépésével aztán „Egy új személyes szervező perspektíva bontakozik ki..., mely a jelentés olyan új, közös élményét hozza létre, ami azt is lehetővé teszi, hogy a gyermek tulajdon életéről elbeszélést (narratívát) kezdjen szövögetni. Ám a nyelv valójában kétélű fegyver. Éket ver a szubjektív és a személyközi élmény két párhuzamos alakja

közé: ...a nem nyelvi tartományban szerzett élmények az elidegenedés sorsára” jutnak „s ez hasadást okoz a szelfélményben. A viszonyulást...arra a személytelen, elvont szintre tolja, amely a nyelv belső természetéhez tartozik... Az élményeknek két életük lesz...” (Stern 1985, 174.)

„Nem is csoda – mondja –, hogy oly égető szükségünk van a művészetre, hogy áthidalhassuk vele az önmagunkban rejlő – és, természetesen hozzá, az egymás közt támadt – szakadékokat.” (Stern 1985, 193.) Úgy gondolom, talán azért érezzük a költészetet a művészet prototípusának, mert nagy bravúrja éppen az, hogy dallama, ritmusa, szóképei, hasonlatai, egyéb érzéki, kategoriális és vitalitási affektusoknak megfelelő formai eszközei és nyelvi megformáltsága egyszerre képes a két élménytartomány sajátos „nyelvén” megszólalni és megszólítani. A zenét, a táncot, a nonfiguratív képzőművészetet meg azért, mert külső megjelenítéshez juttatja, a másik által közvetlenül érzékelhetővé teszi a szóban meg nem jeleníthetőt. A művészetek így hozzájárulnak a mindnyájunkban meglevő belső, és köztünk keletkező külső nyelvzavarok eloszlataához.

Julia Kristeva ösztönelméleti gondolatmenetben közelíti meg a problémát. Megkülönbözteti a jelentés szemiotikus és szimbolikus szintjét. A preszimbolikus, általa szemiotikusnak nevezett, tárgyaltalan, archaikus, pulzionális, úgynevezett anyai nyom, lenyomat a preödipális szubjektum polimorf perverz dinamikája szerint szerveződik, nem jelöl, mint a szimbolikus, hanem személyes energia-, és vágyháttérként működik (Gyimesi 2007). „Kristeva a költői nyelv radikalitását... abban látja, hogy a költészetben a szemiotikus folyamatosan betör, beépül a szimbolikusba, heterogenitásával veszélyezteti, felborítja, de dinamizálja is annak homogén koherenciáját...a kanonizált poétikai formákon keresztül...” (Bóky 2010).

Mi, köznapi emberek csak a bizalom különleges körülményei között, a befogadó rendkívüli nyitottságát, szó szoros értelmében vett együtt-rezgését tapasztalva, intenzív kapcsolatok rendkívüli pillanataiban és pszichoterápiás élmények során válunk képessé olyan összehangolódásra, olyan érzéki és/vagy szóbeli kreativitásra, mely kalkulálni tud a saját és a másik érzéki és verbális rezonanciájával. E rendkívüli helyzetekben tudattalanunkból feltörő, felhozott, tudatelőttesen megmunkált érzéki és verbális mondanivalónkat belsőleg is össze tudjuk szikráztatni, és a másik számára is elérhetővé tudjuk tenni, ha a másik is megnyitja számunkra saját preverbális csatornáit is. Ehhez a legfelsőbb szinthez azonban már újból a verbális szelfünk szintjére kellett progrediálnunk, ki kellett alakítanunk, el kellett különítenünk és meg kellett feleltetnünk önmagunk és a másik „objektív” szemléletét.

A szó átvezet a kultúrába is, mert, mint Winnicott jellemzi, nem tartozik sem a szelfhez, sem a másikhoz, nem mi hozzuk létre, hanem „bérbe vesszük”. A nyelven mint átmeneti tárgyon keresztül szerinte is a lelki viszonyulás új

szintje jöhet létre, olyan egyesülési élmény, mely, elsősorban a művészetek révén, nemcsak a közvetlen hallgatóval-nézővel köt össze minket, de mindenkivel mással is, aki ezt az eszközt valaha is használta és használni fogja (Winnicott 1971).

A *nem, vagy nem tisztán nyelvtestű művészetek*, mint a zene, a tánc, a képzőművészetek vagy a színház is olyan közmegegyezéssel nyelveken fejezik ki magukat, melyeket stílusoknak, műformáknak, hagyományozott dallamoknak, rögzített jelentésű gesztusoknak, koreografikus, ikonográfiai szabályszerűségeknek nevezünk. A mitologikus, vallási, kulturálisan rögzített és hagyományozott jelek, hasonlatok, metonímiák, metaforák, jelképek és szimbólumok valószínűleg a szubjektív és interszjektív preverbális élmények valamiféle kollektív szurrogátumaiként épp úgy hagyományozódtak, kodifikálódtak és bérbe vehetőek, aktív és passzív használatuk épp úgy tanulható, mint a szavaké, hogy aztán a kifejezéshez és megértéshez újból individualizáljuk őket. Csakhogy a művészeti összehangolódás még ennél is bonyolultabb térben és időben zajlik: nem valóságos lényekkel osztozik a hagyomány által közvetített tereken és időben, hanem elképzelt, újraalkotott, múltbeli vagy jövőbeli, távoli, kitalált társakkal, vagy szellemi lényekkel kommunikál. Miközben őt magát, a művészt mint személyt már hiába keressük művében, hiszen (mint költő barátom figyelmeztetett Georg Simmel gondolatára – *Eine kunstphilosophische Studie*, 1901. – Schein Gábor szíves közlése) eltűnt benne. De mi ennek ellenére keressük őt, mert minket mégis mint személyeket képes megszólítani.

Jung szinte maga is költővé válik, amikor erről beszél: a mű „az égtől a földig kettérepesztí a függőnyt, amelyre a világmindenség képe pingáltatott” (Jung 1930, 87.).

Ahhoz, hogy megérthessem, *miért és hogyan* képes egy műalkotás erre az abszurdumra, ti. hogy időn – téren – nemeken és kultúrákon át úgynevezett *katarzist* okozzon a befogadóban, laikus filozófiai olvasmányaim vezettek közelebb. Bizonyos fenomenológiai leírások számomra nagyon megvilágítóan szólnak a kettérepesztésnek erről a tapasztalatáról. (Hozzá kell tennem, hogy önismereti drámáinkról, a mindenkori másokra, vagy pácienseinkre való megnyílásunkról is szólnak majd ezek a sorok, s így tovább törhetjük a fejünket a művészet és a mindennapi megértés hasonlóságának és különbségének titkán.) Mint már annyiszor, most is Tengelyi László volt a kalauzom (Tengelyi 2007). Az alábbiak az ő interpretációit követik.

Mindenek előtt Edmund Husserl, aki fenomenológiai ismeretelméletét eredetileg a szubjektív élményfolyamra alapozta, majd a transzcendentális szubjektivitás tételezésével, a beleérzés elemzése, az úgynevezett idegentapasztalat révén eljutott az interszjektivitás, a magukba zárt szubjektív tudatok közös



tudatfolyamban való összekapcsolódásának tételezéséig. Nem nehéz Stern élmény és élménymegosztás kategóriáinak gyökereit felfedezni ezen a filozófiái tájon. Husserl *ősbenyomásnak* nevezi azt a jelenséget, mely irruptív, felforgató hatásával megrendíti a tudatintencionalitások megszerveződött rendjét, az eredeti elvárásintenciókat, a létmegértés addigi szerkezetét. Valamely, nem pszichológiai, hanem ismeretelméleti értelemben vett csalódásélmény, amely pozitív élmény is lehet, meglepetésszerű újdonságával keresztül húzza a tudat várakozásait, rációfól az addig leszűrt, leülepedett tapasztalatra, a kategoriális értelemrögzüléseket szétzilálja. Új tapasztalat tehát tudatidegen módon keletkezik, a tudattalan rezervoárjában tárolt értelemképződmények felélesztésével. Új értelemadással hidálja át a töréspontot, a szakadáshelyet, melyet létrehozott a tudatban, és szerkezetváltozást idéz elő benne.

Emmanuel Lévinas *interintencionális értelemrezdülésről* beszél: A tudat és a valóság korrelációja megbomlik, és váratlanul csillámlóan sokértelmű értelemképződmények jelennek meg, amelyek burjánzásával a tudat nem képes lépést tartani. E folyamat az intencionális tudat kihagyásával, eklipszisével jár együtt.

Maurice Merleau-Ponty *A világ prózája* című művében magának *a kifejezésre irányuló erőfeszítésnek* tulajdonít ilyen alkotó, sőt teremtő erőt. „Aki ... (egy-egy szám első személyű perspektívát véve fel)... beszél, olyan viszonyok rendszerébe lép, melyek feltételezik ugyan őt, ám egyszersmind nyitottá és sebezhetővé is teszik.”... „A kifejezés során váratlanul, előre nem látható módon és eredeti mondanivalókkal gyakran egybe nem hangzóan új értelemmozzanatok képződnek” (Tengelyi 2007, 260.).

Alasdair MacIntyre szerint *cselekvéseink* tulajdonképpen életünk színre vitt történetei, és elbeszélhetőségük megkívánja, hogy legalább két, egymástól független leírást találjunk érvényesnek rájuk. Ezek úgynevezett mint-szerkezetben (Winnicottnál átmenetiségben) fogalmazódnak meg, mely MacIntyre szerint minden érthetőség legfőbb feltétele.

Paul Ricoeur szerint a *cselekvéseink és elbeszélésük közti hasadás* egyenesen a normalitás velejárója, bár lehetnek beteges alakváltozatai is. Szerinte cselekvéseink kényszerítenek rá minket a valósággal való állandó számvetésre, mivelünk és önazonosságunk narratív értelmezése pedig az igazság másik felét adja.

Ezt a jelenséget pszichoanalitikus terápiák során mi is sokszor átéljük, a szabad asszociáció hatására, vagy táncterápiában az improvizációk, a kiemelt térben történő mozgás alkalmával. Az ekkor keletkező úgynevezett „*vad értelem*” olyan tudattartományokra derít fényt, amelyet a beszélő alany soha nem vonhat maradéktalanul uralma és ellenőrzése alá (Tengelyi 2007).

(Idáig a filozófusok szavaival nagyjából az első alkotói szakaszt jellemeztük. A továbbiak, kissé erőltetetten, a második és harmadik szakaszhoz adnak muníciót.)

A II.–III. szakaszhoz: Az új, nem tisztán nyelvi természetű mondanivaló elválik a nyelvi rendszerben rögzült, intézményesült, domesztikált jelentésétől. Tengelyi László egyenesen a *fenomenológia interszjektív kiterjesztéséről* beszél, olyan saját tapasztalatokról, melyek azonban a másik élményére vonatkoznak. Az idegentapasztalat kategóriáját alkalmazza arra az élményre, amikor a másik a neki tulajdonított értelemmel olyan értelmet tud szembezegezni, amely nekünk idegen, neki viszont sajátja. A két tudat antagonizmusának, összeférhetetlenségének élménye, melyet, mint mondja, épp olyan joggal származtathatunk a létből, mint a másiktól, az öntudat magától való elidegenedését, kettéválását, meghasonlását, külsővé válását idézi elő. Igen ám, de ekkor feleletként érkezik a bennünk élő idegen, felfedezhetjük saját magunkban is az addig lappangásba szorított, a másikéval rokon mondanivalót (a jungi *árnyékot*). Vagyis a másik idegenségének megtapasztalása révén kerülünk újfajta kapcsolatba magunkkal, és viszont, a magunk idegenségének megtapasztalása révén a másikkal. Ezt integrálva, egy új, most már többszólamú világ tudati megalkotásával, új, egyetemes horizont alatt, lehetségessé válik számunkra hozzáférni az idegen élményekhez is. Husserl-t idézve, ez azért lehetséges, mivel „Minden én olyan tükör, melyben mindegyik másik én képe megjelenik.”, s így lehetséges új, egyetemes horizont rögzítése, új önazonosság létrehozása. Ám ha énünk nem képes megnyitni és megkettőzni magát anélkül, hogy ez önelvesztéssel járna, akkor visszalendülünk saját, korlátolt nézőpontunkba. (Tengelyi 2007, 191.)

Mi emberek, nagyon különbözőek vagyunk abból a szempontból, hogy mennyire állunk készen erre a, mi tagadás, eléggé traumatikusnak, de legalább is sokkolónak ábrázolt élményre, tudatunk átformálására, személyiségünk kitérítésére. Van olyan ember, aki mindent elkövet megkövesedett attitűdjei védelmére, de van olyan is, aki egyenesen keresi a korábbi igazságait felforgató élményeket, gondolatokat, személyeket, műveket. Ilyenek a mazochisták, a nagyon kíváncsiak, akik soha nem öregszenek meg, de lehet, hogy csak voyeur-ök, filozófusok és más, akár hétköznapi bölcselkedők, jó esetben a pszichoterapeuták vagy pácienseik, és mindenekelőtt a művészek. A hétköznapi napokban megélt traumák, egyéni és kollektív katasztrófák, életünk váratlan kihívásai, megbetegedésünk, érthetetlen találkozások, választott társaink, például gyermekünk különösségei, no meg a pszichoterápia kihívásai sodorhatnak olyan állapotba, készíthetnek arra, hogy megtaláljuk a megvilágító műalkotásokat, bár fordítva is történhet: egy művel való „véletlen” találkozás is megnyithatja az utat feldolgozatlan, integrálatlan, elfojtott élmények és feldolgozásuk felé. A művészi alkotások többletértelmét sajátos eldöntetlenség jellemzi, mely révén, Tengelyi nyomán: kiemelkednek az életvilág mindennapjainak kontextusából, s az egyéni sorsokról olyan tapasztalathoz juttatnak,

mely nem oldódik fel maradéktalanul az egyesben, hanem egy nagyobb egészre utal. (Lásd később a műalkotásról írottakat!)

Ez után az amatőr filozófiai kitérő után, melytől azt reméltem, hogy közelebb visz a művet létrehozó és az azt befogadó lelkiállapothoz egyaránt, visszatérve az alkotáslélektani dinamika leírásához, újból megjegyzem, hogy mint minden logisztikai, algoritmikus leírási kísérlet, ez az én próbálkozásom is mesterkéeltséghez vezetett, hisz az egyes fázisok a valóságban egymásra montírozódnak, váltakoznak. Például: a különböző *én- és tudatállapotok* más és más tartalmakat, emlékélményeket mobilizálnak, más és más érzékletek nyelvén jelentkeznek be, más társsal vágnak megosztódní, más és más *formai és tartalmi* asszociációkat keltenek, más a konnotációjuk: jelentéskörük. És ez fordítva is igaz: a különböző formai és tartalmi szintek, szemiotikai rezdülések különböző énállapotokat és tárgyakapcsolati szinteket mozgatnak be. Ráadásul, jó esetben, *a végső megmunkálás, jelentés és értelemadás megőriz valamit mindebből a fortyogásból.*

Ernst Kris, mint már említettem, irányított regresszióként és progresszióként írta le a művészi tudat vertikális dinamikáját. Hermann Imre ösztönörvényről és az én kiegyenesítő erőfeszítéséről beszél, az orgazmusnak megfelelően (Hermann 1933). Jungnál az őselmény, a mitológiai alak, a hagyomány „Olyan, mint a forgószeél, mely minden felkínálkozót megragad, és miközben azt pörgeti, látható formát nyer.” (Jung 1930, 93.).

IV. A terápia vagy a műalkotás igájába fogott ismétlési kényszer örvényét tehát, jó esetben az én kiegyenesítő döntése zárja le (Hermann). A tárgyasulás csodával határos akarása rávesz minket a kilépésre önmagunkból, vagy fordítva, a magunkból kilépés vágya rávesz a tárgyasulásra (Bálint Mihály). Kész a mű, befejeződött a terápia, mindaz, ami eddig belül volt, majd az úgynevezett átmeneti térben, az én és a másik potenciális terében megjelent, immár leválik rólunk, a világ részévé lesz. A mintha időjele bezárva. A nyitott tudattalanra rácsapjuk a fedelet, a szellemet visszaparancsoljuk a palackba és bedugaszoljuk, hogy a mindennapi életben nélkülözhetetlen háritásokat, elaborációkat mozgósíthassuk. Ellenálljunk az ismétlési kényszer szirénhangjainak, lemondjunk beteljesíthetetlennek bizonyult vágyainkról, antiszociális, de legalább is aszociális indulatainkat lecsillapítsuk. A tér és az idő kiegyenesítve, a párhuzamosok tényleg csak a végtelenben találkoznak, a színterek és tárgyak valóságosak. Ha Bálint Mihállyal gondolkodunk, talán azt mondhatjuk, hogy a megelőző szakaszok összeolvadó, újraegyesülő, úgynevezett oknofil jellegűek, az utolsóban viszont kiszakítjuk magunkat a múlt és a jelen Másikával való összeolvadás illúziójából, filobata készítéseinket követve téri és idői távolságot teremtünk magunk és a másik, mások között, és ezt az űrt úgy tesszük

barátságossá, megkíséreljük úgy kitölteni, hogy saját műveinkkel zsúfoljuk tele: írott vagy megformált tárgyakkal, mozgással, hangokkal (Bálint 1959).

A katartikus élmény után hazasétáló közönség, a magánélete tereibe visszatérő terapeuta, a „gyógyult páciens” a társadalom reális terein, élete köznapi szféráiban, remélhetőleg a korábnál magasabb szinten, nyitottan, örömmel, szenvedésre, kapcsolatokra, szeretetre, munkára és játékra készen él. Vagy pedig (és), ami nagyon gyakori, újabb átmeneti terek létrehozásában lesz érdekelt, a páciensből terapeuta lesz, és másokat kísér el kreativitásuk megtalálásának útján. A műalkotások pedig, a kultúra erre a célra létrehozott, hangsúlyozottan idézőjelben hagyott köztes terein és időiben fejthetik ki további hatásukat: könyvtárakban, színházakban, koncert- és kiállítótermekben. Ahol a társadalom e „sem mire sem használható” „luxustárgyait”: könyveit, festményeit, szobrait, zenészeit, színészeit és táncosait tárolja és mutogatja.

Hogy aztán kezdődjön minden előlről. Sebeink újra feltépve, egy még újabb, úgynevezett „vadtapasztalat” hatása újból felborítja addigi, jól bejáratott, viszonylag biztonságosnak látszó én- és világképünket, nehezen stabilizált tárgy-reprezentációinkat. A szembesülés saját életáramunkkal, sorsunk újabb fordulataival vagy a páciensekével, egy társunk személyes, a mienktől eltérő igazságával, egyéni és társadalmi drámákkal, tragédiákkal, komédiákkal, katartikus műalkotásokkal – új és új provokációkat szolgáltat. Erre válaszul egyre finomabb, differenciáltabb és tágasabb perspektívákba, újabb alakzatokba rendeződünk, majd tárgyasulunk, és így tovább, amíg élünk és dolgozunk, amíg megpróbáljuk nyitottan megérteni magunkat, társainkat, az emberi életet és a teremtett világot. A kreativitás újabb és újabb beindulását tekintve, látzatra mintha nem lenne olyan nagy a különbség páciens, terapeuta valamint művész között.

Na de a *tárgy*! A legfeltűnőbb különbség, ami mindnyájunk csodálatát és elképedését kivívja: a *műalkotások*, tehát az *objektíváció* úgynevezett tökéletessége, kimeríthetetlen jelentéssége, és a *megmunkálásukhoz szükséges különleges tehetség* titokzatos, megmagyarázhatatlan rendkívülisége, mely minden valamire való gondolkodó szerint messze meghaladja a pszichológia és minden más tudomány illetékességét.

A *mű* titkának, ha megfejtésére nem is, de legalább megközelítésére, elsősorban az esztétika tudománya, a stilsztika, a művészettörténet tartalmi és formatani megállapításai illetékesek, de az egész folyamat megértése interdiszciplinaritásért kiált. S itt azonnal paradoxonokba kell bonyolódunk: A modern esztétikai gondolkodás jutott véglegesen arra a döntésre, hogy nincs művészi tartalom, művészi lényeg a forma alatt, mögött, fölött, csak benne, általa, igazából nem értelmes a látens és a manifeszt tartalom megkülönböztetése. (Ez a fenomenológikus filozófiai attitűddel harmonizáló belátás az ősi Freud-Jung vitában is

elgazít, hogy ugyanis a látens vagy a manifeszt álomtartalom tekintendő-e valódinak: mára nyilvánvalóvá vált, hogy az egyik a másikban és fordítva.)

A bravúros forma azonban, akár giccs vagy akrobatamutatvány, sport- vagy iparos teljesítmény is lehet. Ezek szintén izgalmas, sőt akár csodálatos dolgok is lehetnek persze, de a műalkotás valami többletet hordoz hozzájuk képest.

És miben áll az úgynevezett *művészi tehetség*? Nem a legjobb kézügyességen múlik a művészi nagyság, se festőnél, se zenei előadóművésznél, nem a legkiválóbb testi ügyességen táncművész esetén, az abszolút hallás minőségén, ha zenésről vagy a nyelvi leleményesség fokán, ha költőről beszélünk, vagy színész esetén nem a fantasztikus pantomimikai utánzóképeségen. Eddig ugyanis mindez csak pusztá technika. Utaljuk csak nyugodtan a genetikusok területére, igaz, ők is csak közelíteni képesek hozzá. De mitől lesz a technikából művészet, a bűvészből művész? Na, ez az a kérdés, amire végképp nem tudok választ. Ami azonban nyilvánvalónak tűnik: a művésznek meg kell haladnia, transzcendeálnia kell önmagát, hogy képes legyen kora mentalitásának egyoldalúságait érvényesen kontrakarírozni. Biztonságosan kell mozognia két szélső pólus (a személyes és a kulturális) között, és képesnek kell lennie arra, hogy ezeket megkülönböztesse, megfeleltesse, összerezonáltassa és egyben tartsa. Ez a két pólus egyfelől az emberiség, a művészet teljes kollektív hagyománya, az elődök és a kortársak üzenetei, tartalmi és formai értelemben egyaránt, másfelől saját individuális, s ha lehet, jelentékeny mondani valója, hozzáátétele, korrekciója a többiekéhez valamint saját korához képest. Jung szerint a mű tárgyilagosa, személytelen és mégis a legmélyebben érint. Kompenzatorikus viszonyban van saját korszaka tudatállapotával, mely szükségszerűen behatárolt, egyoldalú, egysíkú, s ezért súlyos veszélyeket rejt. Követségben van, üzenetet hoz a kortársaknak, hogy tudatállapotuk „egyensúlyba hozassék általa.” (Jung 1930, 94.).

Weöres Sándort idézve: „A te szemekkel nézni az én szememmel / Óh, hogy ez adatott nekem, Uram!”

Valamiféle abszolút *külső és belső látásra, hallásra és érzékelésre* gyanakozom, melynek révén a fent oly sokat emlegetett ritualizált biológiai szenzációkat rendkívüli mentalizációs képesség kíséri. (Formaérvék, formaintenció, mondaná költőbarátom.) A nyelvfilozófus Wittgenstein egy helyütt arról beszél – és ez annyira megtetszett nekem, hogy mint afféle szellemi szarka, rögtön megragadtam és idehoztam –, hogy a világ különböző szférái (mondjuk makro- és mikrovilágok, testi és szellemi világ) között valamiféle izomorfia áll fenn, ezért képesek egymás hasonlataiként szolgálni (Wittgenstein 1918). Mozarról például azt mondják, nem írta a zenéit, hanem meghallotta őket. (És tényleg, a modern fizika szerint a szférák zenéje nem pusztá fantázia, az űrben bizony észlelhetők zeneinek mondható rezgések.)

A külső és belső érzékelésnek majd a hozzárendelő jelentésadásnak ilyen állandó kiélezettségéhez viszont szegény művészeknek folyton-folyvást nyitott tudattalannal kell rohangálniuk a világban, háritási képességük hiánya miatt sem tekinthetők igazán veszélytelen lényeknek, se magukra, se társaikra. Figyelem, megérkeztünk *a művészi személyiség sajátosságainak* problémájához! A sajátos személyiségjegyeket viszont, ha léteznek ilyenek, alig vagyok képes különválasztani a sajátosan művészi motivációktól, melyekre a szabadság és a kényszer valamiféle különös, paradox együttállása jellemző. Jung úgy beszél a művészekről, mint kettős lényekről, akik művüknek pusztá eszközei, két hatalom alatt állnak. Teremtő erejük titka rejtély, transzcendentális probléma. „A művészet belé született, akár egy ösztön, mely megragadja és a maga eszköztévé teszi. ... Élete tele van konfliktusokkal, hiszen két hatalom harcol benne: a mindennapi ember... másfelől pedig a kíméletlen alkotói szenvedély, mely olykor a személyes vágyakat is a sárba tiporja... hogy már csak valamiféle primitív vagy más tekintetben lealacsonyodott szinten képes csupán élni ... Szüksége van e lealacsonyodott életformákra, máskülönben teljesen kifosztódna.” Gyermetegséget, felelőtlenséget, egoizmust, hiúságot emleget (Jung 1930, 97-98.). Lev Tolsztoj *Naplójában* így vall erről: „Az alkotó elveszi az életéből a legjobbat, és azt a művének adja, ezért olyan szép az életműve, és olyan rossz az élete. (...) Nem győzök csodálkozni azon, hogy Isten miért választott ki egy olyan mocskos állatot, mint én, hogy rajta keresztül beszéljen az emberekhez.” (Tolsztoj 1909, 633.). Vagy Kertész Imre a *Kaddisban*: „...mindig dolgozom, és erre nemcsak a megélhetés kényszerít, mert ha nem dolgoznék, léteznék, és ha léteznék, az nem tudom, mire kényszerítene, és jobb is ezt nem tudnom, habár a sejtjeim, a zsigereim bizonyára sejtik.” (Kertész 1990, 9-10.). Azt mondanám, hogy mindkét művészfajtára, a hétköznapi hedonistájára és aszkétájára egyaránt érvényes, hogy saját életét /és társát/ a végletekig kizsákmányolja. Mégis, szinte mindig van valaki, aki társukul szegődik és kitart mellettük, egy „kodependens” társ, régen múzsának nevezett társalkotó és cseléd, aki annak ellenére vállalja féloldalasságuk kiegészítőjének, komplementerének szerepét, hogy élete az esetek többségében igazán nem nevezhető még csak normálisnak sem, nem hogy boldognak. Gondoljunk csak Kőműves Kelemenné történetére! És erre, minden ellenkező híreszteléssel ellentétben, nemcsak nők, de férfiak is képesek művészfelenségük mellett. Azért legyünk őszinték, amúgy is milyen ritka a normális, nemhogy a boldog élet, igaz, az övük sokszor mértéktelenül nehéz, de azt hiszem, megéri, vagy legalábbis nemigen van más választásuk, ezt diktálja nekik a „sorsuk”.

Mikor sokat emlegetett költő barátomat próbáltam faggatni, hogy ki az, aki ír benne, és mi készíti írásra, fölajánlottam neki valamiféle kollektív énal-

lapot hipotézisét. Először is le akart rángatni a földre, és nemes egyszerűséggel közölte: „ugyan dehogy, ez egyszerűen olyan, mint a szarás!“. Aztán még hajlandó volt annyit mondani, hogy olyankor ő kiüresedik, olyankor ő senki. Miért, kérdezte, kicsoda az, aki két napig farag egy pipát? Ő akkor maga a pipa. Azt javaslom hát, hogy eddigi, Winnicottól kölcsönzött „átmeneti” fogalmaink közé vezessük be az „átmeneti én” fogalmát is! (Misztikusabb hajlamúaknak megfontolásra ajánlom még a „valamely sugallat megszállta én” eshetőségét is.) A tárgymegszállásnak ezt a fokát barátom a hagyományban, a stíluseszközökben, műformákban való teljes feloldódással magyarázta. Lehet, hogy itt kell keresnünk az okot, hogy egy nagyobb mű befejezése után miért annyira hajlamosak a művészek depresszióba zuhanni. Kiüresítették magukat, a világ meg annak ellenére, hogy belétöltöttek egy saját műtárgyat, maradt olyan, amilyen volt! Bálint Mihály szerint a művészek az alkotó folyamat megindulása előtt egy üres világban állnak, mely lehet ijesztő üres tér, vagy barátságos távlatok is akár, de megalkotott tárgyakkal kell benépesíteniük, melyek aztán a külvilágban léteznek ugyan, de a szubjektív világhoz tartoznak. „Ebben a filobatóra emlékeztetnek, aki előadja borzongató hőstettét, hogy ezzel imponálhasson önmagának és hatással lehessen a közönségre, de a biztonság, azaz a tárgyak zónájába mégis a nyilvánosság, a publikum jelenléte nélkül tér meg.” (Bálint 1959, 103-104.)

Az *önkifejezés vágya, kényszere vagy öröme* közös *motivációnak* tűnik a közönséges halandóéval, mögötte pedig mindnyájunknál ott sejlik a szenvedésnyomás is. Igen ám, de a művészt nem veszi körül egy befogadásra – ráhangolódásra – tartalmazásra – hordozásra felelködött, erre dresszírozott és önmagát erre kötelező Másik: anya, terapeuta, csoporttárs, társ vagy barát, ahogy ezt a hétköznapi kreativitás megköveteli! Csak gondoljunk bele, kicsoda kalamajkák származnak életünkben, praxisunkban abból, ha az összehangolódás részleges, csökevényes vagy épp félrehangolódásnak minősül! Ha ezt átérezzük, nyomban megérthetjük a művészek fokozott sikeréhségét, sebezhetőségét a kritikával szemben, a befogadás siketsége esetén. Magánemberként ők is azért akarják kifejezni saját igazságukat, érzéseiket, indultait, vágyaikat és gondolataikat, mert újra akarnak teremteni, vagy jóvátételi vágyukban meg akarnak alkotni valami eredeti archaikus egységet szelfjük és a másik között. Újra át akarják élni az őstörés előtti állapotot (Bálint 1959) vagy másképp: a másik ráhangolódó tükrében meglátni lehasadt szelfrészeiket. Az ő kapcsolatuk is aszimmetrikus a befogadóval, mint a gyermeké az anyával vagy a páciensé a terapeutával. Ők azonban a semmibe ugranak, amikor kitakarják zsigereiket, feltépik sebeiket. És senkitől nem várhatják a visszavarrást. Ráadásul tudattalanjukat is éppúgy csak anyagnak használják, kizsigerelik művészi céljaik érdekében, ahogyan életüket is. Lehet,

persze, hogy exhibicionizmusuk felfokozottabb, mint az általános, de akkor mire véljük, hogy nagyon sok szélsőségesen zárkózott embert is találunk, még a színészek között is, akinek halálugrás-számba megy a pillanat, amikor megkockáztatja, hogy esetleg süket fülek, vak szemek, zárt elmék, foghíjas nézőtér fogadják. Nem beszélve arról, hogy hány festőről tudunk, aki egy életen át alig hajlandó megválni akár egy képétől is, inkább nyomorog.

Azt gyanítom, bár bizonyítani nem tudom, hogy számukra a legfontosabb közönség nem a valóságos, élő környezet. Többé-kevésbé tudattalan, elvesztett vagy képzelt, soha nem volt, vagy valaha a régmúltban élt, esetleg eljövendő, reális vagy imaginárius lények, transzcendentális alakok valamelyike az, akinek befogadói jóindulatáért mindannyiszor nekifutnak. Ezt Freuddal és Bálinttal is vitatkozva állítom, szemben azzal, illetve kiegészítve azt, hogy: „Ahogyan Freud is leírta, minden szublimáció...egyfajta megtévesztő, gyanús módja annak, hogy visszajussunk valódi személyes tárgyainkhoz...tulajdonképpen a tárgyak, azaz az emberek meghódításának kerülőútja.” (Bálint 1959, 103.).

Karinthy Frigyessel: „Nem mondhatom el senkinek, / Elmondom hát mindenkinek.” (Karinthy 1930, 19.)

Egyáltalán, *magánpatológiájuk* nyilvánvalóan annyiféle, ahányan vannak, éppúgy, mint a mienk. Mint Bálint is utalt rá, Freud csökkent elfojtási képességről és az elvesztett tárgy kerülő úton való meghódításáról beszél. Súlyos neurózisuk öngyógyítóiként, valamiféle illuzionistákként tekint rájuk, akik privát fájdalmaikat szép köntösbe öltöztetik, hogy így tegyék elviselhetővé, sőt, pótkielégülésként még élvezhetővé is privát tudattalanjuk irreális, irracionális, szociálisan elfogadhatatlan, idegen számára akár viszolyogtató tartalmait is (Freud 1917). Kris elhárított destruktív fantáziákat emleget (Kris 1947). Vikár valószínűsíti, hogy többségük borderline struktúrát tart egyensúlyban. Utal Hans Müller-Braunschweigre is, aki a mahleri újraközeledési fázisban való rögzülést tartja meghatározónak, amelyben a tárgy belső képe még nem szilárdult meg. Winnicott szerint a művész belső teret alkot, ahol az objekt-kapcsolatot a fantázia, mely maga is átmeneti tárgyként működik, megvédheti az elszakadás idején (Vikár 1988). Paneth Gáborral soha nem gyógyuló sebekre gondolhatunk, mint amilyen Philoktéteszé, vagy Amphortasé Wagner *Parsifal*jában (Paneth 1985).

Feltűnő, hány nagy művészlől mondható el, hogy rejtetten vagy manifesten, egész életén át egyetlen témát variál, jár körül, old meg újból és újból, hogy aztán előlről kezdje az egészet. A művész ismétlési kényszere azonban azért is különbözik a mindennapi értelemben vett rosszindulatú ismétlési kényszertől, mert különös képessége van arra, hogy személyes, partikuláris igazságát általános, kollektív, egzisztenciális összefüggésbe helyezze.



Elhivatottságukat nagyzásosságnak, az én és a tárgy mániás kitágításának is lehet ugyan tekinteni, ha akarjuk, azt ajánlom, mégis higgyünk inkább Vikár Györgynek: „De hogy melyek ennek az esztétikai hatásnak a lélektani összetevői, arról vajmi keveset tudunk. Valószínűnek tartom, hogy ennek megértéséhez tovább kell lépünk az egyéni lélektanból egy társaslélektani szférába. Talán egy kollektív képzetkör az, ahová az egyéni problémának utat kell találnia ahhoz, hogy közüggé váljon.” (Vikár 1988, 133.).

A műalkotás igazi csodája éppen abban van, hogy valóságos, kölcsönös, *személyes kapcsolat nélkül*, hitelesített, a bizalom-bizalmatlanság többszöri próbáját kiálló jelenlét nélkül képes, korokon, generációkon, kulturális és érdekhátárokon, személyes – családi – törzsi – nemzetiségi – nemzeti – osztály-partikularitásokon átnyúlva, végtelen tereken és időkon túl elérni az emberben, hogy a befogadás idejére megnyissa, idézőjelbe (átmeneti térbe és időbe) tegye önmagát. Eléri, hogy hagyjuk magunkat megszólítani egy ismeretlen ember idegen forma-mondanivalója által, megnyitni számára saját tudattalunkat, múltunk érzékleit, jelenünk érzékeit, összehangolódni vele, átengedni magunkat, majd saját személyiségünk által átlényegíteni üzenetét, hogy mi magunk is új jelentést, saját értelmet adjunk neki. A gadameri hermeneutika szerint a befogadói aktus is kreáció, a mű minden újabb befogadóban újateremtődik (Gadamer 1975) a vele és így alkotójával folytatott újabb és újabb „*végtelen beszélgetés*” (Balassa Péter, 1988) során. A műalkotást, jelentésének mindenféle befogadást, értelmezést megtűrő sokfélesége, sőt az előle való elbújás lehetősége is megkülönbözteti hétköznapi attitűdünktől, ahol csak akkor érezzük azt, hogy megértettek minket, ha a másik pontosan úgy érti mondani valónkat, hogy az megegyezik az általunk szándékolttal. Lévinas szerint a mű azonban olyan mozgás, mely a Magától a Más felé tart, de elviseli a Más hálátlanságát, a nélkül cselekszik, hogy az Ígéret Földjére lépne (Lévinas 1972, 61.).

Művésznek lenni tehát olyan kór, melynek mi vagyunk a haszonélvezői. Örökös alászállás és örökös szublimáció. Ezért van az, hogy a művészek analízisét Freud óta, évtizedeken keresztül, kontraindikálnak tartottuk. Szerintem nem annyira kontraindikált, mint amennyire lehetetlen: úgyse hagyják magukat. Ez persze nem jelenti azt, hogy soha ne lehetne művésznek terápiásan segíteni, de csak óvatosan, művészi determináltságával mint terápián kívüli ténnyel számolva, mint valamiféle harmadik szemmel, hatodik ujjal. Van és kész.

József Attilával zárnám kóborlásomat a sűrű sötét erdőben, melybe életutam felén jóval túl jutottam: „Nem szükséges, hogy én írjak verset, de ugylát-szik, szükséges, hogy vers irassék, különben *meggörbülne a világ gyémánt-tengelye.*” (József Attila, 1931, 81.).

## IRODALOM

- BALASSA PÉTER (1988): *Eljutni a végtelen beszélgetésig. (Film, Színház, Muzsika-beli beszélgetés Budai Katalinnal)* In: *Végtelen beszélgetés*. Palatinus, Bp. 2004.
- BÁLINT MIHÁLY (1959): *A borzongások és regressziók világa*. Animula, Bp. 1997.
- BÓKAY ANTAL (2010): *Test, lélek, költészet – József Attila szabad ötletei*. Kézirat, megjelenés alatt: *Lélekelemzés*, Bp. 2010.
- FERENCZI SÁNDOR (1924): *Katasztrófák a nemi működés fejlődésében*. Filum, Bp. 1997, VII. fejezet.
- FREUD, SIGMUND (1918): *A halálösztön és az életösztönök*, Múzsák, Bp. 1991.
- FREUD, SIGMUND (1908): *A költő és a fantáziaműködés*. In: *Sigmund Freud művei IX. Művészeti írások*. Filum, Bp. 2001, 103-114.
- FREUD, SIGMUND (1916-17): *Bevezetés a pszichoanalízisbe. Huszonharmadik előadás. A tünet képződésének útjai*. Gondolat, Bp. 1986.
- GADAMER, HANS-GEORG (1975): *Igazság és módszer*. Gondolat, Bp. 1984.
- GYIMESI TÍMEA (2007): *Kristevai utazás. Thalassa*, 2007/2-3, 51-64.
- HERMANN IMRE (1933): *A tudattalan és az ösztönök örvényelmélete*. In: *Lélekelemzési tanulmányok*. Somló Béla Könyvkiadó, Bp. 1933, 41-54.
- JÓZSEF ATTILA (1937): *Összes versei*, Szépirodalmi, Bp. 1954.
- JÓZSEF ATTILA, (1931): *Összes Művei III*. Akadémiai Kiadó, Bp. 1958.
- JUNG, CARL GUSTAV (1930): *A szellem jelensége a művészetben és a tudományban*. Scolar, Bp. 2003. VII. fejezet.
- KARINTHY FRIGYES (1930): *Nem mondhatom el senkinek*. Szépirodalmi, Bp. 1982.
- KERTÉSZ IMRE (1990): *Kaddis meg nem született gyermekért*. Magvető, Bp. 2003.
- KRIS, ERNST (1951): *Pszichoanalitikus közelítések a művészethez*. In: *Az esztétika vége – vagy vége se hossza*. Ikon, Bp. 1995, 115-166.
- LÉVINAS, EMMANUEL (1972): *Jelentés és értelem*, in *Nyelv és közelség*, Jelenkor – Tanulmány Kiadó, Pécs, 1996, 43-78.
- PANETH GÁBOR (2003): *A labirintus járataiban*. Animula, Bp.
- STERN, DANIEL (1985): *A csecsemő személyközi világa*. Animula, Bp.
- TENGELYI LÁSZLÓ (2007): *Tapasztalat és kifejezés*. Atlantisz, Bp.
- TOLSZTOJ, LEV NYIKOLAJEVICS (1909): *Napló*. Osiris, Bp. 1996.
- VIKÁR GYÖRGY (1988): *A művészi (irodalmi) alkotás pszichológiája analitikus megvilágításban*. In: *Válság, túlélés, kreativitás*. Balassi, Bp. 1996, 114-133.
- WINNICOTT, D. W (1999): *Játás és valóság*. Animula, Bp.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG (1918): *Logikai-filozófiai értekezés*. Akadémiai Kiadó, Bp. 1989.