

Látomás és indulat a képzőművészetben
Csontváry és a kreativitás a mai pszichobiográfia tükrében

Kőváry Zoltán

Lángész és őrültség: patográfia vs pszichobiográfia

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

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

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

(2003) definíciója alapján orvosi, pszichológiai és pszichiátriai szempontú életrajz, amely az egyén biológiai sérülékenységét, fejlődését, személyiségét, élet-történetét, és mentális illetve testi betegségeinek tüneteit elemzi korának szociokulturális kontextusában annak érdekében, annak érdekében, hogy ezen faktoroknak az illető döntési folyamataira, viselkedésére és teljesítményére gyakorolt hatását bemutassa. A műfaj története Schioldann szerint egészen Platónnak és Arisztotelésznek a zsenialitás és örület kapcsolatát boncolgató fejtegetéseiiig nyúlik vissza. Az első pszichiátriai szemléletű elemzés Jacques-Joseph Moreau (de Tours) 1859-es *La psychologie morbide dans ses rapport avec la philosophie de l'histoire ou l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel* [A pszichopatológia a történelem filozófiájával való kapcsolataiban, avagy az idegbetegségek hatása az intellektuális dinamizmusra] című könyve volt. A mű nagy hatást gyakorolt a következő fejlődési fázist képviselő Cesare Lombrosóra; az ő degenerációról szóló nézetei a magyar származású Max Nordauéval együtt nagyban befolyásolták a korabeli gondolkodást, és az utókorra is nagy hatást gyakoroltak. Lombroso a romantikus zseni-esztétikát a korszakot jellemző pozitivistá és redukcionista tudományosság szellemében igyekezett totálisan medikalizálni (Lombroso, 2000). A művészi zsenialitás szerinte ugyanis nem más, mint „degeneratív elmebetegség”; könyvében példákkal bőségesen alátámasztva sorolja fel azokat a lelki tulajdonságokat, amelyek az ilyen típusú emberekre jellemzők (lásd az alábbi táblázatot).

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

Az elmebeteg zseni tulajdonságai Lombroso (2000) szerint

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

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

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

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

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

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

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

Csontváry patográfiai megközelítése

A Csontváry munkásságáról készült egyik legismertebb elemzés a Pertorini Rezső által 1966-ban írt *Csontváry patográfiája* (1997), ami Veér András szerint „szakmailag rendkívül gondos, művészettörténetileg pedig egyedülállóan fontos mű” (Veér, 1997, 7.). A könyv négy részre osztható. A Bevezetésben Pertorini a patográfia módszertanát és a „pszichopatológias képzőművészet” jellegzetességeit mutatja be, majd a biográfiai adatok és Csontváry írásmű-vázlatainak elemzése után levonja következtetéseit egyrészt a festő személyiségéről, másrészt a pszichózis és az alkotások összefüggéseiről. Pertorini a patográfia módszerének bemutatásakor mintegy fél oldalt szentel a pszichoanalitikus szemléletű patográfiának¹, amit „jelentős elemzésmódnak” tekint, és úgy véli, hogy „főképp az analitikus vizsgálatoknak köszönhető, hogy a patográfia a neurotikus, elsősorban kiváló pszichoneurotikus alkotók analízisére is alkalmassá vált.” (15.)

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

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

látszik. Eddig nincs olyan adatunk, mely neurózisra² utalna. A visszaemlékezések is egy felhőtlen, nyugodt gyermekkor képét vetítik elénk.” (i.m. 156.). A legtöbb dinamikus szemléletű iskola a pszichogén eredetű pszichózisokat az énefejlődés korai szakaszaival és az anya–gyermek kapcsolattal hozza összefüggésbe (Fónagy és Target, 2005); ám főképp ez utóbbiról nem sokat tudunk Csontváry esetében. Az a néhány töredék, ami fennmaradt, Pertorini szerint arra utal, hogy anyjával való kapcsolata „szokványos” volt, és a festő anyja halálos ágyánál mutatott magatartása is „az ellen szól, hogy gyermekkorában bármi trauma érhetett” (156.). Csontváry pszichózisának pszichogén eredete ennél fogva kizártnak tekinthető.

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

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

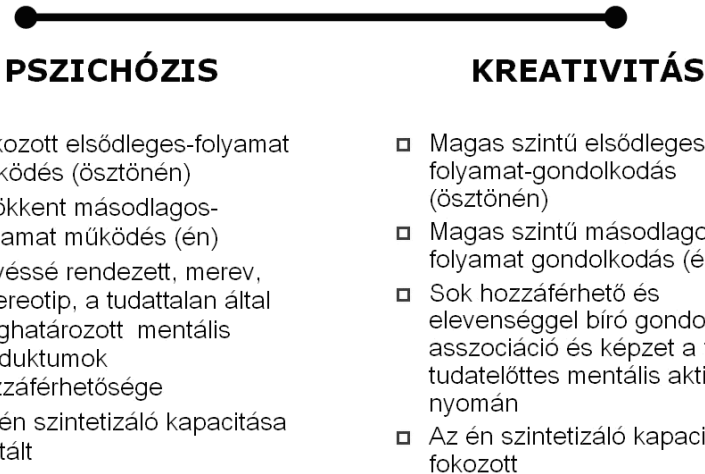
(164.), alapvetően mégis endogén folyamatról van szó, amelyben a pszichózis nem kóros élmény-feldolgozási mód vagy a személyiség-organizáció primitív szintje (Kernberg, 1993), hanem alapvetően biológiailag meghatározott történet, amely „strukturális idegrendszeri változásokat hoz létre” (Pertorini, 1997,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

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

Csontváry pszichobiográfiai megközelítése

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

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



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

A másik hipotézisem a kiváltó kulcsélményhez, az 1879-es szegedi árvízhez kapcsolódik, ami Pertorini szerint is fontos megelőző esemény volt mind a pszichózis, mind az ezzel szoros kapcsolatban álló alkotási tevékenység kibontakozásában. Pertorini szerint az árvíz rémisztő élménye „szorongásos depresszív szindróma” kialakulását eredményezte Csontvárynál (Pertorini, 1997, 33.). Ez csak a Kárpátok alján eltöltött nyugalmas időszak során oldódott, amely végül a híres misztikus kinyilatkoztatást³ eredményezte (Csontváry, 1982). Az árvíz, a depresszió és az alkotási folyamat feltevésém szerint belső összefüggésben áll egymással. Az árvízben ugyanis Csontváry az (anya)természet sötét, pusztító oldalát (rossz tárgy) tapasztalja meg, ami éles ellentétben áll azzal az idilli vízzel, amit a festő egészen gyermekkoráig visszavezethetően ápolt a természettel (jó tárgy). Ez a dinamikai folyamat jól értelmezhető Melanie Klein kreativitást magyarázó fogalmaival, a depresszív pozícióval és a helyreállítással. Arra is igyekszem majd rámutatni, hogy a vízzel kapcsolatos élmények sem függetlenek az elsődleges tárgykapcsolat sajátosságaitól, ahogyan azt a Freud által használt „óceáni élmény” kifejezés (Freud, 1982b), Ferenczi Thalassa-elmélete (Ferenczi, 1997) és Bálint regresszióval kapcsolatos vizsgálódásai (Bálint, 1997) is bizonyítják. A misztikus élményt Marion Milner alkotáselméletével lehet leginkább megragadni (Mayo, 2009; Milner, 1987). Ez utóbbi teória specifikuma egyrészt az, hogy alapvetően a képzőművészet elemzése nyomán született, másrészt Milner a kreativitást és a misztikus gondolkodást egymással szorosan összefonódó jelenségeknek vélte. Csontváry esetében ez az összekapcsolódás vitán felül áll.

„Mind-mind gyermek és anyaölbé vágy”

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

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

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

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

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

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

mészet az anya szimbólumává; a szimbólumképzésnek ezt a formája leginkább Melanie Klein elgondolásai nyomán válik érthetővé. Klein szerint a szimbólumképzés az alapja az alkotási folyamatnak, a szublimációnak is (Klein, 1998a; Segal, 1997). A fejlődés során a depresszív pozícióban jutunk el addig, hogy a saját agresszió és a függőség tudatosodása nyomán megjelenik az indulatok nyomán tönkrement belső tárgy helyreállításának vágya. A reparatív folyamatok során a gyermek (illetve később a felnőtt) megalkotja és újraalkotja a fantáziában szétrombolt tárgyat, arra vágyik, hogy megőrizze azt, és ez a törekvés – a romboló készítéseinek gátat szabva – lehetőséget teremt az ösztönkésztetések szublimálására. Ez Kleinnél szoros kapcsolatban áll a szimbólumképzéssel, mivel a készetések nemcsak átalakulnak, de helyettesítő tárgyakra helyeződnek át. Klein (1998b) hangsúlyozza, hogy reparatív folyamatok a gyermekanalízisekben mindig a rajz és a festés megjelenésével kezdődnek. Ennek a legfontosabb pszichodinamikai feltétele az ösztöncéllról való lemondás, amely a gyász következtében válik lehetővé. Az ösztöntárgy, amiről lemondunk, a helyreállító folyamatok nyomán válik bensővé és az én részévé, a hogy aztán a szimbolizációs és kreatív tevékenység során újra externalizálódjon. „A szimbólumképzés a veszteségből származik; a fájdalmat és az egész gyászmunkát magában foglaló kreatív tevékenység” – összegzi Hanna Segal, Klein munkásságának egyik legjobb magyarozója (Segal, 1997, 71.).

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

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

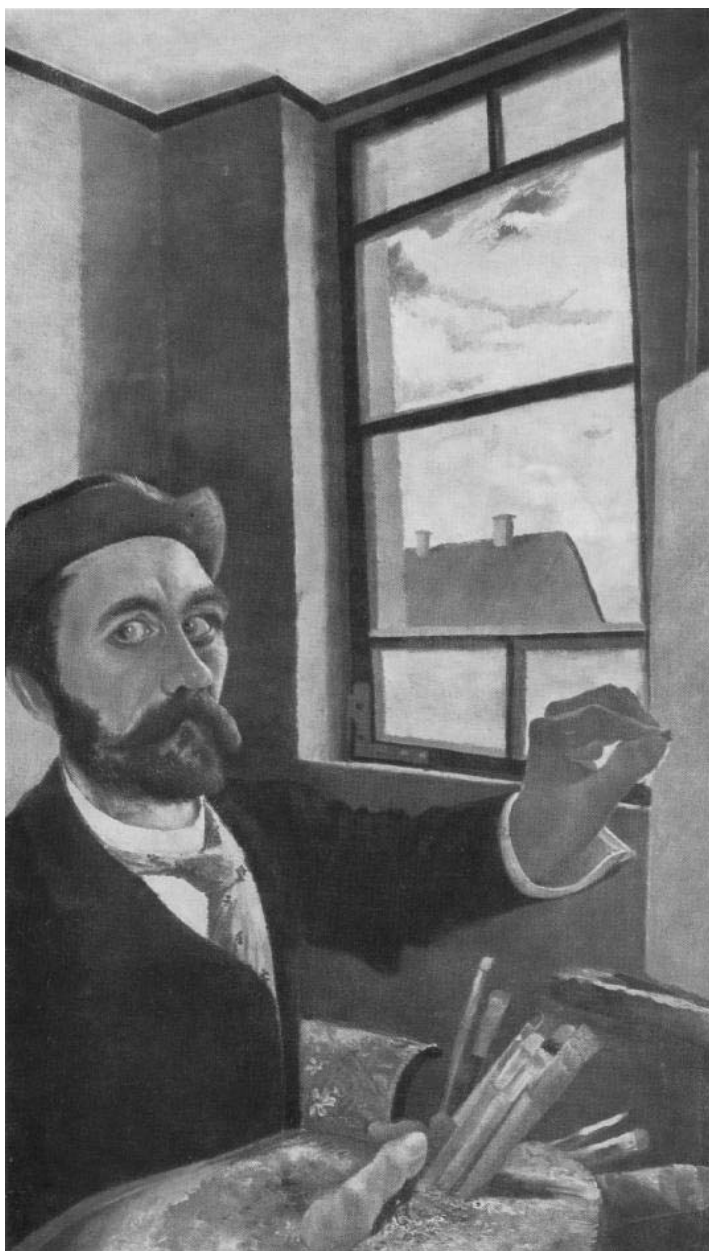
⁴ Az eksztatikus természetélmények és az azokhoz kapcsolódó esztétikai tapasztalatok másik lehetséges anyai vonatkozása, hogy Stanislav Grof szerint azok összefüggésbe hozhatók a pre- és perinatális élményekkel és az azokra épülő úgynevezett COEX-rendszerrel (idézi Schuster, 2005).

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



A Nagy-Tarpatak a Tátrában

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



Csontváry Önarcképe

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

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



Hajótörés,
1903



Panaszfal,
1904



Hídon átvonuló
társaság, 1904



Baalbek, 1906



Zarándoklás a
cédrusokhoz, 1907



Mária kútja
Názáretben, 1908

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

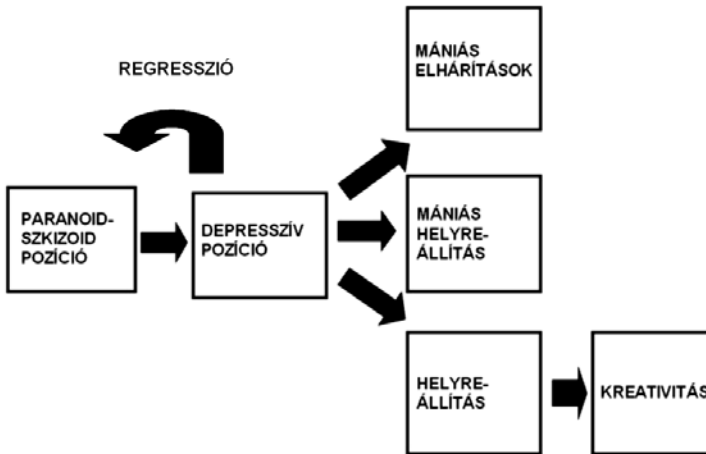
vágya. Festészete részben ebből táplálkozhatott; a pszichoanalitikus művészetelmélet alaptézise szerint a művész fantáziatartalmainak kreatív transzformációját végzi el az alkotás során, ezek a fantáziák pedig alapvetően a traumák okozta belső törések megoldására szerveződnek tudattalanul (Freud, 1998;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

„... azért a víz az úr”

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Exkurzus: a próféta

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Csontváry vallásos élményeinek és kreativitásának összefüggését, annak lélektani hátterét leginkább a brit tárgykapcsolat-elméleti szerző, Marion Milner⁶ nézetei alapján lehet megérteni. Milner (1987) azokat a szubjektív állapotokat és mentális működés módokat igyekezett megragadni, amelyek a kreatív folyamatot meghatározzák, miközben hangsúlyozta ezek rokonságát a transzcendens tapasztalatokkal. A mentális működés felszíni eseményeit nagymértékben befolyásolják azok az alakzatok, Gestaltok, amelyek a hétköznapi gondolkodásunkat irányítják, a kreatív folyamat viszont sokkal inkább a racionális felszíni működésben támadt „rések” mentén artikulálódik; a racionális felszín (*rational surface*) ugyanis a maga eszközeivel nem képes megragadni a mély elme (*depth mind*) által létre hozott tagolatlan képeket (*inarticulate images*). A kreativitást a felszíni működés és a mélyebb működés ritmikus változásai hozzák létre, amely lehet a kétfajta gondolkodás és érzékelés gyors oszcillációja, vagy követheti az alvás-ébrenlét lassabb tempójú változásait. A „rések” mentén szerveződő folyamat legfőbb sajátossága, hogy átmenetileg megszűnik a szubjektum és az objektum szétválasztása, ami a logikus gondolkodásunk alapja. A mély elme ennek nyomán képes olyan kapcsolatok meglátására, amire a felszíni nem. Milner Arnold Ehrenzweiget (1983) követve hangsúlyozza, hogy a mély működés koránt sem kaotikus, van egyfajta sajátos szerkezete, például a felszínre jellemző szűk fókuszú figyelemtől és észleléstől különböző tág fókuszú kogníció, vagy az idő másfajta érzékelése, amely akár visszafelé is haladhat. Ezt a fajta mentális állapotot, a szubjektum és az objektum egybe-

⁶ Marion Milner a Brit Független Csoport képviselője volt, aki rendkívül gazdag életpályát futott be íróként, festőként és pszichológusként, majd élete második felében gyakorló pszichoanalitikusként (Mayo, 2009). A művészet pszichológiája Milner elméleti és klinikai munkásságában is kiemelkedő szerepet játszott, szemléletét a klasszikus az ego-pszichológiai a kleiniánus és a független tárgykapcsolati irányzat is alakította; emellett azonban sokat támaszkodott pszichoanalitikusan képzett művészetkritikusokra (Adrian Stokes, Arnold Ehrenzweig), és a francia katolikus filozófus J. Maritain írásaira. Milnert a legtöbb analitikussal ellentétben nem az irodalom, hanem elsősorban a festészet érdekelte (sokat foglalkozott pl. Blake alkotásaival), emellett egész életében lekötötte a misztikus tapasztalat kérdésköre, ami kreativitással kapcsolatos nézeteit is döntően meghatározta.

olvadását – Freud „óceáni érzésről” szóló elképzelése nyomán – az analitikusok általában az anyja karján ülő csecsemő tudatállapotának ismétléseként írják le. (Ez az a motívum a kreatív misztikus Csontváry festményein rendszeresen is felbukkan.) Milner szerint ezt nem az óceáni érzés önmagában okozza, hanem a szelf és a tárgy összeolvadtságának oszcillatorikus változásai a felszíni elme aktivitásával, amelyben a szelf és a tárgyak elkülönülnek egymástól. A művészet, legyen szó akár az alkotásról, akár a befogadásról, „egyesíti a gondolatokat és a dolgokat, az álmokat és a tényeket.” (Sayers, idézi Mayo, i.m. 15.). Milner ezen elgondolásai jelentős magyarázó erővel bírnak Csontváry Kosztká Tivadar esetében is, és segíthetnek megérteni kreativitásának egyéni karakterisztikumait. Az alkotóképesség kibontakozása az ő esetében együtt járt a Milner által hangsúlyozott misztikus élményekkel, ami jelentősen befolyásolta művészi látásmódját, és olyan nagyszerű alkotások létrejöttéhez vezetett, mint az *Üdvözítő* és a *Zarándoklás a cédrushoz*.

IRODALOM

- ALEXANDER, I. E. (1990). *Personology. Method and content in personality assessment and psychobiography*. Duke University Press, Durham and London.
- ANDERSON, J. W. (1981). The methodology of psychological biography. *The Journal of Interdisciplinary History*, 11(3):455-475.
- ANDERSON, J. W. (2003). Recent psychoanalytic theorists and their relevance to psychobiography: Winnicott, Kernberg and Kohut. *Annual of Ppsychoanalysis*, 31:79-94.
- ATWOOD, G. E. – STOLOROW, R. D. – ORANGE, D. M. (2011). The madness and genius of post-cartesian philosophy. *Psychoanalytic Review*, 98(3):263-285 Magyarul lásd jelen számunkban.
- BARRON, F. (1973). A komplexitás – illetve egyszerűség, mint személyiségdimenzió. In Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 84-108.
- BÁLINT, M. (1994 [1967]). *Az őstörés*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- BÁLINT, M. (1997 [1959]). *A borzongások és regressziók világa*. Animula, Budapest.
- BERES, D. (1957). Communication in psychoanalysis and in the creative process. *Journal of the Americal Psychoanalytic Association*, 5:408-423.
- BÓKAY A. – ERŐS F. (szerk.) (1998). *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Filum Kiadó, Budapest.
- BRUNER, J. (2005). *Valóságos elmék, lehetséges világok*. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest.
- CSONTVÁRY KOSZTKA T. (1982). *Önéletrajz*. Magvető Kiadó, Budapest.
- CSÍKSZENTMIHÁLYI M. (2008). *Kreativitás*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

- DILTHEY, W. (1990). Vázlatok a történelmi ész kritikájához. In: Csikós E. – Lakatos L. (szerk.), *Filozófiai hermeneutika*. A Filozófiai Figyelő Kiskönyvtára, Budapest, 61-91.
- DOORMAN, M. (2006). *A romantikus rend*. Typotex, Budapest.
- DRACOULDÉS, N. N. (1973). Szürrealista eljárások a tudattalan kifejezésére. In: Halász L. (szerk.), *Művészetpszichológia*. Gondolat, Budapest, 251-278.
- EHRENZWEIG, A. (1983). Az esztétika új pszichoanalitikus megközelítésben. In: Halász L. (szerk.), *Művészetpszichológia*. 2. bővített, átdolgozott kiadás. Gondolat, Budapest, 279-295.
- ELMS, A. C. (1994). *Uncovering lives. The uneasy alliance of biography and psychology*. Oxford University Press, New York.
- ELMS, A. C. (2005). If the glove fits: the art of theoretical choice in psychobiography. In: Schultz (ed.), 2005, 84-96.
- ELMS, A. C. (2007). Psychobiography and case study methods. In: R.W. Robbins, R.Ch. Fraley, R.F. Krueger (eds.), *Handbook of research methods in personality psychology* (97-114). The Guilford Press, New York.
- ERIKSON, E. H. (1968). On the nature of psychohistorical evidence. In search of Gandhi. *Daedalus*, 97(3):695-730.
- ERIKSON, E. H. (1991 [1958]). A fiatal Luther. In (uő): *A fiatal Luther és más írások*. Gondolat, Budapest, 9-400.
- ETKIND, A. (1999). Sabina Spielrein: tiszta játék egy orosz lánnyal. In: uő, *A lehetetlen Erőszja. A pszichoanalízis története Oroszországban*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 246-322.
- FERENCZI S. (1997 [1928]). *Katasztrófák a nemi működés fejlődésében*. Filum, Budapest.
- FERENCZI S. (2006a [1932]). Nyelvzavar a felnőttek és a gyermek közt. In: uő, *Technikai írások*. Animula, Budapest, 101-112.
- FERENCZI S. (2006b [1933]). A trauma a pszichoanalízisben. In (uő): *Technikai írások*. Animula, Budapest, 112-120.
- FOUCAULT, M. (2000). *Elmebetegség és pszichológia. A klinikai orvoslás születése*. Corvina, Budapest.
- FÓNAGY, P. – TARGET, M. (2005). *Pszichoanalitikus elméletek a fejlődési pszichopatológia tükrében*. Gondolat, Budapest.
- FREUD, S. (1982a [1910]). Leonardo da Vinci egy gyermekkori emléke. In: uő, *Esszék*. Gondolat Kiadó, Budapest, 253-327.
- FREUD, S. (1982b [1930]). Rossz közérzet a kultúrában. In: uő, *Esszék*. Gondolat Kiadó, Budapest, 327-407.
- FREUD, S. (1986 [1917]). *Bevezetés a pszichoanalízisbe*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest.
- FREUD, S. (1990 [1925]). Önéletrajz. In (uő): *Önéletrajzi írások*. Cserépfalvi, Budapest, 11-83.
- FREUD, S. (1998 [1908]). A költő és a fantáziaműködés. In: Bókay A. – Erős F. (szerk.), 1998, 59-65.

- FREUD, S. (2001 [1907]). A téboly és az álmok Jensen „Gradivá”-jában. In: uő, *Művészeti írások*. Filum Kiadó, Budapest, 11-103.
- GOMBRICH, E. (1998). Freud esztétikája. In: Bókay A. – Erős F. (szerk.), 1998, 142-153.
- HAYNAL, A. (1997). Progresszió és regresszió: az álmok útján. *Thalassa*, 1997/2-3, 168-180.
- HERMAN, J. L. (2003). *Trauma és gyógyulás*. Háttér Kiadó – Kávé Kiadó – NANE Egyesület, Budapest.
- HERMANN I. (2007 [1930]). A tehetség pszichoanalízise. In (uő): *Magyar nyelvű tanulmányok 1911-1933*. Animula, Budapest, 85-97.
- HYMAN, J. (2010). Art and neuroscience. In R. Frigg & M.C. Hunter (eds.), *Beyond Mimesis and Convention* (245-261). Boston Studies in the Philosophy of Science. Springer, Boston, MA.
- JASPERS, K. (1986). *Van Gogh*. Helikon Kiadó, Budapest.
- JASPERS, K. (1989). *Bevezetés a filozófiába*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- JUNG, C. G. (1993). A kollektív tudattalan archetípusairól. In: uő, *Mélységeink ösvényein. Analitikus pszichológiai tanulmányok*. Gondolat Kiadó, Budapest, 52-86.
- JUNG, C. G. (2005). Pszichológia és vallás. In: uő, *A nyugati és keleti vallások lélektanáról*. Scolar Kiadó, Budapest.
- KERNBERG, O. F. (1993). *Borderline szindróma és patológiás nárcizmus*. Animula, Budapest.
- KLEIN, M. (1998a [1929]). A csecsemőkori szorongás-helyzet tükröződése egy műalkotásban és a kerativitásban. In: Bókay A. – Erős F. (szerk.), 1998, 110-118.
- KLEIN, M. (1998b [1930]). A szimbólumképzés szerepe az énejlődésben. In: Bókay A. – Erős F. (szerk.), 1998, 190-199.
- KLEIN, R. H. (1971). Creativity and psychopathology. A theoretical model. *Journal of Humanistic Psychology*, 11(1): 40-52.
- KOHUT, H. (2001 [1971]). *A szelf analízise*. Animula, Budapest.
- KŐVÁRY Z. (2008). A vágy talánya. Salvador Dalí és az irracionális meghódítása. *Thalassa*, 2008/4, 23-42.
- KŐVÁRY Z. (2011a). A művész és az író lelkéből. A romantikus rend és a freudi kreativitáselmélet előzményei. *Imágó Budapest*, 2011/1, 73-93.
- KŐVÁRY Z. (2011b). Művészet, mákony, melankólia. Deviancia és kreativitás a dinamikus személyiségpszichológia nézőpontjából. In: Szegedi E. és mások (szerk.), *Deviancia konferenciakötet. Szakkollégiumi Füzetek VI*. Szegedi Társadalomtudományi Szakkollégium, Szeged, 2011, 26-78.
- KŐVÁRY Z. (2011c). Psychobiography as a method. The revival of studying lives: New perspectives in personality and creativity research. *Europe's Journal of Psychology*, 7(4):739-777.

- KRAFT, H. (1998). Bevezetés a pszichoanalitikus művészetpszichológia tanulmányozásába. In: Bókay A. – Erős F. (szerk.), 1998, 13-31.
- KRIS, E. (2000 [1952]). *Psychoanalytic explorations in art*. International Universities Press, Madison, Connecticut.
- KRISTEVA, J. (2007). A melankolikus képzelet. *Thalassa*, 2007/2-3, 29-51.
- LOMBROSO, C. (2000 [1864]). *Lángész és örültség*. Littera Könyvkiadó, Pécs.
- MACK, J. E. (1971). Psychoanalysis and historical biography. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 19:143-179.
- MAHLER, M. (1974). Symbiosis and Individuation – The psychological birth of the human infant. *Psychoanalytic Study of the Child*, 29:89-106.
- MAYO, K. R. (2009). Marion Milner on mysticism and creativity. In: *Creativity, spirituality and mental health*, Ashgate Public Limited, Farnham, England, 13-33.
- MCADAMS, D. P. (1988). *Power and intimacy. Identity and the life story*. The Guilford Press, New York.
- MCADAMS, D. P. (1997). The conceptual history of personality psychology. In: R. Hogan, J. Johnson & S. Briggs, (eds.), *Handbook of personality psychology* (3-39). Academic Press, San Diego.
- MÉREI F. (1986). Szürrealizmus és mélylélektan. In: uő, „... vett a füvektől édes illatot.” *Művészetpszichológia*. Műzsák Közművelődési Könyvkiadó, Budapest, 9-33.
- MILLER, A. (2005). *A tehetséges gyermek drámája és az igazi én felkutatása*. Osiris Könyvkiadó, Budapest.
- MILNER, M. (1969). *The hands of the living god: an account of a psychoanalytic treatment*. The International Psycho-Analytical Library, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London.
- MILNER, M. (1987 [1956]). Psychoanalysis and art. In *The suppressed madness of sane men* (156-180). Brunner-Routledge, Hove and New York.
- NIETZSCHE, F. (1994). *Az értékek átértékelése*. Holnap Kiadó, Budapest.
- OTTO, R. (1997). *A szent. Az isteni eszméjében rejlő irracionális és viszonya a racionálishoz*. Osiris Kiadó, Budapest.
- PERTORINI, R. (1997 [1966]). *Csontváry patográfiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- RESNIK, S. (2000). The hands of Egon Schiele. *Int. Forum Psychoanal.*, 9:113-123.
- REVERZY, C. (2010). Borzongások és progressziók. Hillary, avagy egy filobata a Mount Everesten. *Thalassa*, 2010/3, 17-28.
- RÉVÉSZ G. (1973). Zsenialitás és pszichózis, illetve neurózis. In: Halász, L. (szerk.), *Művészetpszichológia*, Gondolat, Budapest, 108-119.
- RUNYAN, W. M. (1997). Studying lives. Psychobiography and the conceptual structure of personality psychology. In: R. Hogan, J. Johnson & S. Briggs (eds.), *Handbook of personality psychology* (41-69). Academic Press, San Diego.
- RUNYAN, W. M. (2003). From the study of lives and psychohistory to historicizing psychology: a conceptual journey. *Annual of Ppsychoanalysis*, 31: 119-132.

- RUNYAN, W. M. (2005a). Evolving conceptions of psychobiography and the study of lives: Encounters with psychoanalysis, personality psychology and historical science. In: Schultz (ed.), 2005, 19-42.
- RUNYAN, W. M. (2005b). How to critically evaluate alternative explanations of life events: the case of Van Gogh's ear. In: Schultz (ed.), 2005, 96-104.
- SAFRANSKI, R. (2010). *Romantika. Egy német affér*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- SCHIOLDANN, J. A. (2003). What is pathography? *The Medical Journal of Australia*, 178 (6):303.
- SCHOPENHAUER, A. (1991 [1818]). *A világ mint akarat és képzet*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- SCHÖNAU, W. (1998). Kirajzolódnak egy pszichoanalitikus irodalomtudomány körvonalai. In: Bókay A. – Erős F. (szerk.), 1998, 31-41.
- SCHULTZ, W. T. (2005a). Introducing psychobiography. In: uő (ed.), 2005, 3-19.
- SCHULTZ, W. T. (2005b). How to strike psychological pay dirt in biographical data. In: uő (ed.), 2005, 42-64.
- SCHULTZ, W. T. (2005c). Nothing alive can be calculated. The psychobiographical study of artists. In: uő (ed.), 2005, 135-142.
- SCHULTZ, W. T. (ed.) (2005). *The handbook of psychobiography*. Oxford University Press, New York.
- SCHUSTER, M. (2005). *Művészetlélektan*. Panem Kiadó, Budapest.
- SEGAL, H. (1991). *Dream, phantasy and art*. Brunner-Routledge, Hove and New York.
- SEGAL, H. (1997). *Bevezetés Melanie Klein munkásságába*. Animula, Budapest.
- STERN, D. (2002 [1985]). *A csecsemő személyközi világa*. Animula, Budapest.
- SÜLE F. (1997). *Valláspatológia. A vallási és kórlélektani folyamatok keveredésének mélylélektani vizsgálata*. GyuRó Art Press, Szokolya.
- TALLIS, R. (2009). Neurotrash. *New Humanist*, Issue 124, volume 6, november/december 2009.
- TÉNYI T. (1996). A borderline személyiségzavar kóroktanának újabb szemlélete. *Psychiatria Hungarica*, 11/1, 55-64.
- TÉNYI T. (1999). Pszichoanalitikus fejlődéslelektan. *Pszichoterápia*, 8/3, 189-201.
- VEÉR A. (1997). Előszó a reprint kiadáshoz. In Pertorini, R.: *Csontváry patográfiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 7.
- VIKÁR GY. (2006). Krízis és kreativitás. In Füredi J. és Buda B. (szerk.): *Műzsák a díványon*. Medicina könyvkiadó, Budapest, 309-324.
- WHITE, R. W. (1966). *Lives in progress*. Holt, Rinehart and Winston, New York, NY.
- WINNICOTT, D. (1999 [1971]). *Játszás és valóság*. Animula, Budapest.

Erős Ferenc

PSZICHOANALÍZIS ÉS FORRADALOM



Ferenczi Sándor és a budapesti egyetem
1918/19-ben

jószöveg
műhely kiadó